

CUPRINS

PAGINA

PREMIILE U.C.M.R. PE ANUL 2012

3

STUDII

OLEG GARAZ

FENOMENUL COMPRESIEI STILISTICE ÎN MUZICA EUROPEANĂ (I)

12

GEORGE BALINT

MIȘCAREA DE INSTRUMENTARE A FORMEI MUZICALE: VARIAȚIA DE TEMPO ȘI INTENSITATE
ANALOG CELEI DE ENTROPIE

50

ESEURI

NICOLAE BRÂNDUȘ

LOGICA LUMILOR POSIBILE (XV)

76

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI

OPERA COMONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU

CATALOG CRONOLOGIC (II)

80

VASILE VASILE

OMAGIEREA MUZICIANULUI PAUL CONSTANTINESCU

107

VIOREL COSMA

MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ȘI DOCUMENTE (XXIII). FONDUL AURELIA CIONCA

117

CENTENAR

AL. I. BĂDULESCU

UN IMPORTANT JUBILEU: CENTENAR ION DUMITRESCU

141

IN MEMORIAM

ALEX VASILIU

CREAȚIE ȘI DESTIN - IANCY KŐRÖSSY (II)

145

1

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
U.C.M.R. AWARDS FOR THE YEAR 2012	3

STUDIES

OLEG GARAZ

THE PHENOMENON OF EUROPEAN MUSIC STYLE COMPRESSION (I)	12
--	----

GEORGE BALINT

INVESTIGATING SHAPE MOVEMENT: VARIATION IN TEMPO AND INTENSITY, ANALOGOUS TO THAT OF ENTROPY	50
--	----

ESSAYS

NICOLAE BRÂNDUŞ

THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XV)	76
-----------------------------------	----

HISTORIOGRAPHY

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI

PAUL CONSTANTINESCU CHRONOLOGICAL CATALOG OF HIS MUSICAL WORKS (II)	80
--	----

VASILE VASILE

TRIBUTE TO THE MUSICIAN PAUL CONSTANTINESCU	107
---	-----

VIOREL COSMA

ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXIII). AURELIA CIONCA FUND	117
--	-----

CENTENNIAL

AL. I. BĂDULESCU

AN IMPORTANT JUBILEE: CENTENNIAL ION DUMITRESCU	141
---	-----

IN MEMORIAM

ALEX VASILIU

IANCY KŐRÖSSY (II)	145
--------------------	-----

**Premiile Uniunii Compozitorilor și
Muzicologilor din România
pe anul 2012**

MARELE PREMIU

Octavian Lazăr Cosma



Photo: Mihai Cosma © 2013

**PREMIUL PENTRU LUCRARE
SIMFONICĂ**

Călin Ioachimescu
*Concerto for flute and
orchestra*



**PREMIUL PENTRU LUCRARE
MULTIMEDIA**

Diana Rotaru
Hypnagogia
pentru grup solistic,
orchestră de cameră și
sunete preînregistrate

**PREMIUL PENTRU
LUCRARE CAMERALĂ**

**Carmen Maria
Cârnecki**
Doiniri
pentru 2 flaute



**PREMIUL FILIALEI
CLUJ**

Adrian Borza
If
pentru oboi solo și
calculator interactiv

**PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE FANFARĂ**

Octavian Luncan
Rapsodia Dorului



**PREMIUL PENTRU
LUCRARE VOCAL-
SIMFONICĂ**

George Balint
Opera MAIISM

**PREMIUL PENTRU
LUCRARE
VOCAL -
INSTRUMENTALĂ**

**Alexandra
Cherciu**

*5 Rondeluri pe
versuri de
Alexandru
Macedonski*



**PREMIUL PENTRU
LUCRARE CORALĂ
AMPLĂ**

Dan Buciuc

Frica
pe versuri de Marin
Sorescu

**PREMIUL PENTRU
CREAȚIE DIDACTICĂ**

Irina Odăgescu

Țuțuianu

Continuum Y

pentru voce și pian



**PREMIUL PENTRU UN GRUPAJ
DE MELODII**

Jolt Kerestely

Anii mei flori de tei, Lacrima,

Prințesa mea, De câte ori

pe versuri de

Carmen Aldea Vlad

**PREMIUL PENTRU
SPECTACOL MUZICAL**

Dumitru Lupu
Cățun Fericit
comedie muzicală



**PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE JAZZ**

Mircea Tiberian
Inside out
proiect ce cuprinde
partituri, comentarii,
analize și un suport
audio

**PREMIUL PENTRU
ISTORIOGRAFIE**

Florinela Popa
Serghei Prokofiev



**PREMIUL PENTRU
SISTEMATICĂ MUZICALĂ**

Dinu Ciocan
*O teorie semiotică a
interpretării muzicale*
vol.II, partea I

**PREMIUL PENTRU
PUBLICISTICĂ –
CRITICĂ
MUZICALĂ**

**Alexandru
Bădulescu**

pentru activitatea
publicistică și
pentru volumul
„Cultura
muzicală pe
teritoriul Jud.
Prahova în sec.
XIX- XX”.



STUDII

Fenomenul compresiei stilistice în muzica europeană (I)

Oleg Garaz

1. Stilul ca „simulacru” canonic. Ideea „sinonimiei” simbiotice și a dublei determinări temporale

Relaționarea canonului cu ceea ce reprezintă subcategoria stilistică poate fi interpretată ca una privilegiată, deoarece aceasta din urmă își exercită rolul de indiciu al performanței, selectând din multitudinea constituentelor inferioare disponibile într-un anumit câmp istoric doar cele mai eficiente și, în același timp, mai reprezentative elemente, și înglobându-le în concepții stilistice canonizabile. Dacă în planul vizibilității istorice și în egală măsură valorice, canonul se prezintă în prim-plan, stilul se prezintă în planul secund, însă într-un mod deloc „concurrential”, ci mai degrabă asigurând partea „tehnică” a funcționării întregului ansamblu.

Această funcție de „furnizor” canonic a stilului nu este, însă, singura funcție care îl valorizează drept *categorie însoțitoare* a canonului în imaginea unui „parteneriat” reciproc avantajos. Altfel spus, specificul evoluției *stilistice* reprezintă o determinantă majoră a evoluției *canonului* însuși, făcând posibilă astfel o anumită „sinonimie” și, în același timp, o simultaneitate de ordin „simbiotic”, sau, altfel spus, făcând posibilă o extrapolare biunivocă între *alegerile* efectuate în plan stilistic și specificul *evaluărilor* în plan canonic.

O primă imagine a acestei „sinonimii” simbiotice o putem observa, împreună cu cercetătoarea americană Marcia Citron, în chiar modul în care istoria muzicii – ca *disciplină și știință* – operează cu termenii periodizanti (deși nici unul dintre aceștia – Evul Mediu, Renaștere, Baroc, Romantism, Modernism etc. – nu conține vreo trimitere la fenomenul propriu-zis muzical)¹, configurând imaginea unui anumit trecut, adaptându-l capacității noastre de reprezentare în termenii simbolurilor culturale moderne, altfel spus, *modernizându-l*. Această stare de lucruri devine posibilă, după cum notează autoarea textului, deoarece „Periodizarea este subînțeleasă în istoria muzicii și în alte domenii ca și posibilitate de a opera cu vaste întinderi ale timpului istoric. [...] Perioadele nu sunt trecutul, ci doar reconstrucția trecutului. Periodizarea nu doar face istoria accesibilă, ci, după cum observă Frank Kermode, «o face modernă». Criteriul care delimitează perioadele unele de altele reprezintă ideea modernă despre trecut și ceea ce este important în trecut. Fără structura de organizare bazată pe valorile curente, trecutul ar putea foarte bine rămâne ceea ce el realmente și este: temporalmente distant și străin.”²

Marcia Citron se întreabă în continuare ce poate să însemne, însă, periodizarea și dacă aceasta poate fi utilizată drept echivalent pentru noțiunea de categorii de organizare a istoriei. Iar explicitarea relației de „sinonimie” simbiotică o găsim în următorul comentariu al autoarei: „periodizarea presupune cronologie: limite plasate în jurul unor blocuri de timp istoric. Acest lucru pare evident. Însă noi avem nevoie să explorăm în

¹ Marcia Citron, *Gender and the musical canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 222: „Many of the labels derive from other fields and have little to do with what they have come to represent in music, for example «Baroque» from art history or «Classic» from German literature.” [„Multe dintre aceste etichete provin din alte domenii și puțin au de a face cu ceea ce au de reprezentat în muzică, de exemplu «Baroc» provine din istoria artei, sau «Clasic» din literatură germană”].

² *Ibidem*, p. 211: „Periodization is taken for granted in music history and in other fields as a way of dealing with vast expanses of historical time. [...] Periods are not the past but only re-constructions of the past. Periodization not only renders history accessible but as Frank Kermode observes, ‘makes it modern’. The criteria that demarcate periods from one another represent modern ideas of the past and what is important in the past. Without an organizing structure based in current values the past could well remain what it really is: temporally distant and foreign.”

ce mod cronologia este structurată vis-à-vis de perioade. La fel, este important să se ia în considerare poziționarea limitelor și numele acordate perioadelor. Asemenea alegeri sunt *politice* (s.n. – O.G.) și ele oglindesc ideologiile (pre)dominante și ceea ce este considerat a fi important. Anumite trăsături stilistice sunt admirate și devin bază pentru proprietățile arhetipale ale unei epoci date. *Lucrările care se deosebesc tind să fie ignorate, excluse sau depreciate. Astfel, periodizarea creează și perpetuează valoarea* (s.n. – O.G.).”³

La toate acestea mai putem adăuga problemele pe care autoarea le enumeră ca fiind legate de (1) *linearitatea studiului istoriei*, (2) nevoia de a „împacheta” (sau „ambala”) cantități enorme de material al trecutului, în ideea de a putea opera cu acesta și a-i da un sens, (3) modul în care „împachetăm” acest material și, în același timp, (4) care ar fi valorile scoase în evidență prin această procedură de „împachetare”, dar și (5) cum linearitatea cronologică este *divizată* în blocuri temporale cu mărimi determinate prin puncte de început și sfârșit specificate. Dincolo de toate acestea, însă, devine evident *comportamentul* specific al stilului atunci când abordăm problema *temenilor periodizanți*, a *perioadelor istorice-artistice* și a modului în care acestea sunt formulate și articulate ca entități constitutive ale istorie (muzicale) însăși, deoarece stilul poate fi definit drept *canonic*. Periodizarea presupune procedurile implicit canonice de *alegeri selective* după criterii *contingente* (formulate în funcție de particularitatea fiecărui context istoric), *privilegierea valorică* prin formularea și acordarea acestei semnificații *consensuale* (de către grupuri dominante) în vederea *transmisibilității* (pătrunderii prin hotarele următoarei perioade istorice) în calitate de *model exemplar* (factor „coroziv” și „penetrant”) și imagine a unei *excelențe valorice* în plan istoric.

³ *Ibidem*, p. 211: „periodization entails chronology: boundaries placed around blocks of historical time. This seems obvious. But we need to explore how chronology is structured vis-à-vis periods. It is also important to consider the placement of boundaries and the names assigned the periods. Such choices are political, and they reflect prevailing ideologies of what is considered important. Certain style traits are admired and become the basis for the archetypal properties of a given epoch. Works that differ tend to be ignored, excluded, and devalued. Thus periodization creates and perpetuates value.”

Mecanismul de funcționare a stilului și a canonului este bazat pe procedura de *replicare* / multiplicare și pe o relație de interdeterminare, deoarece *alegerile* stilistice sunt realizate dintr-o „bibliotecă” de modele canonice ale epocii (ca tezaur de intonații, structuri, „prefabricate”, soluții tehnice sau concepții componistice), iar canonul, la rândul lui, *consfințește* valoarea alegerilor făcute în plan stilistic.

Continuitatea acestei proceduri aparent „inocente” și funcționând în fiecare perioadă de timp ca un dat natural, ca o rațiune intrinsecă și organică a lucrurilor, nu reprezintă, de fapt, nimic altceva decât un instrument contingent de a manipula timpul *imaginar*, *artistic* sau *valoric* prin faptul că un prim dat al *ontologiei* canonice presupune ca acesta din urmă să reprezinte o imagine *referențială* a trecutului, deci, după cum indică Marcia Citron, a ceea ce este important în acel trecut. Lucru care, însă, presupune și determină în viitor, cu alte cuvinte, un traiect temporal până în prezentul în care se situează evaluatorul acelui trecut ce are nevoie de o *anumită* imagine a unui *referent valoric* în vederea propriei *valorizări pozitive* (cazul compozitorilor romantici), iar prin această dublă determinare (a trecutului *dezirabil* și a viitorului *predeterminat*) canonul se multiplică prin realizarea unei duble expansiuni simultane în direcții temporale diametral opuse. Or, tocmai acest spațiu temporal de care are nevoie canonul pentru auto-replicare este diminuat în procesul *compresiei stilistice*, determinând mutații simultane în ambele planuri – stilistic și canonic, acesta fiind și sensul sintagmei „sinonimie simbiotică”.

2. Imaginea comprimării temporale: cauze și consecințe

La modul cel mai general, sintagma „*compresie stilistică*” poate fi explicată printr-o procedură comparativă în care epocile culturale-stilistice (din cadrul culturii europene) sunt reprezentate prin extensia lor temporală. Văzută astfel, succesiunea cronologică se prezintă în imaginea în care *timpul* acordat fiecărei epoci istorice-stilistice ulterioare este tot mai scurt și este consumat / derulat cu o viteză temporală tot mai accentuată, la această accelerare contribuind și densitatea tot mai mare de nume, lucrări, concepții și lucrări pe unitate de timp.

Spre exemplu, cele trei avangarde moderniste ale secolului al XX-lea se prezintă ca fiind mult mai *accelerate* și *intensificate* chiar în comparație cu „vecinul” său istoric-stilistic imediat anterior care este romantismul, și el structurat în trei etape. Însă este vizibil faptul că muzicienii moderniști nu mai au la dispoziție *atâta* timp cât aveau Schubert, Chopin sau Bruckner. Chiar mai mult, s-ar putea să nu mai fie vorba de *același* timp, oricare ar fi definiția acestuia (modernist în opoziție cu clasic sau baroc ori subiectiv, social, imaginar sau cotidian). Mult mai plauzibilă, însă, este ideea conform căreia, spre deosebire de compozitorii perioadelor anterioare, Schoenberg, Boulez sau Cage au trăit într-un timp *decalat* (adică, „împins” într-un mod forțat) înspre viitor și, în același timp, fiecare a existat într-o temporalitate individuală *eterogenă* (spre deosebire de compozitorii Barocului, care trăiau într-o temporalitate colectivă omogenă), propria lor personalitate ajungând să se identifice cu temporalitatea *supra-alimentată* a muzicii pe care o scriau. Temporalitatea istorică ajunge să fie parcelată în segmente tot mai mici, tot mai scurte, deși în cadrul unui întreg definibil stilistic, pentru ca, în postmodernitate, totul să se risipească pur și simplu într-un *nor de fragmente* izolate.

Această intensificare temporală nu se manifestă, însă, doar la nivelul unei accelerări (scurtări) temporale, senzația clară a consumării și epuizării unui segment de timp (inexistentă, spre exemplu, în barocul muzical), ci decurge mai degrabă dintr-o trăire emoțională și, implicit, imaginativă diferită a timpului însuși, a unui timp mai rapid în cazul fiecărei etape ulterioare.

La rândul lui, Romanticismul dă dovadă de o evidentă intensificare în comparație cu clasicismul muzical vienez, de aici decurgând, probabil, acel sentiment de nostalgie neo-clasică pentru imaginea idealizată a unei anumite *cumpătări*, a unui *echilibru*, *clarități* și *simplități* prezente în muzica lui Haydn, Mozart sau (deja mai puțin) la Beethoven, iremediabil pierdute și, prin urmare, „aureolate” în imaginea unei „vârste de aur”, a unui trecut muzical european aproape mitologic. Spre deosebire de romantici, care „negativizau” timpul pe care-l trăiau în favoarea trecutului clasic, moderniștii își „pozitivau” temporalitatea; și într-un caz, și în celălalt fiind vorba despre idealizarea romantică sau, dimpotrivă, despre ruptura

modernistă de ideea *lento*ii unui timp suficient pentru exprimarea completă a tuturor conținuturilor.

Altfel spus, fiecare epocă stilistică ulterioară se manifestă în termeni temporali ca fiind mai comprimată decât epocile care o preced, iar această înaintare evolutivă se relevă în imaginea unei *compresii progresive*, ale cărei consecințe s-au manifestat într-o formă deplină de abia în postmodernitate, ca o culminație a procesului de convertire a succesiunii în sincronie. În planul activităților artistice, accelerarea dinamicii temporale își atinge consecința logică în staticismul unei echitemporalități generalizate. Astfel, imaginea istoriei temporale ca *profundime perspectivală*, cel puțin, prin „terasarea” implicată în trecut și prezent, revine la *bidimensionalitatea* unei picturi rupestre, însă la un cu totul alt nivel al spiralei temporale, de această dată în calitate de *simulacru*. Finalitatea unei asemenea *compresii* aplicată reprezentărilor timpului afectează în mod necesar și imaginea spațiului, „aplatizându-l” într-un mod vizibil până la „bidimensionalitatea” surprinzătoare a unei simulări tridimensionale.

Într-o imagine globală a succesiunii etapelor istorice, *șaptesprezece* secole de Antichitate greco-romană (aprox. secolul al XII-lea a.C.-secolul al V-lea p.C.) sunt urmate de aproximativ *opt* secole de Ev Mediu (secolele al VI-lea – al XIV-lea), urmând doar *un secol și jumătate* de Renaștere (secolele al XV-lea – al XVI-lea, cu o eventuală extensie manieristă în primele decenii ale secolului al XVII-lea)⁴, un *singur* secol al Barocului (a doua jumătate a secolului al XVII-lea – prima jumătate a secolului al XVIII-lea).

Iluminismul reprezintă momentul de „galvanizare” a evoluției și de subordonare a acesteia imperativului *progresiei* și *emancipării*, consecința logică a Renașterii laicizante și un moment culminant al concepției antropocentrice (din Renaștere), aflat la un nivel superior – inventarea individului

⁴ În comparație cu alte arte, muzica se va situa întotdeauna către sfârșitul unei perioade stilistice. Spre exemplu, situarea Renașterii europene între secolele al XV-lea – al XVI-lea (cu începere cam din 1450) poate fi aplicată în egală măsură atât literaturii și filosofiei (ca incitare a acestui tip de mentalitate), cât și picturii, însă în cazul muzicii este vorba despre o anumită „întârziere”, acest decalaj fiind observabil în cazul *clasicismului*, dar și a *romantismului* muzical.

uman ca personalitate (la extremă – concepția *geniului*), precum și o nouă concepție *etică* (drepturile individuale). Imaginea muzicii este diferită înainte (Renaștere) și după (Clasicism), iar acest „proiect iluminist” determină o serie de mutații calitative în planul activităților artistice muzicale: (a) de la modelul *retoric* (al Barocului) este realizată o mutație înspre cel *organic* (al Clasicismului vienez și Romantismului); (b) sunt generate și desăvârșite noile genuri și forme (diferite de cele ale Barocului, unele mai eficiente și mai corespunzătoare implicării în înaintarea progresistă), altele fiind abandonate ca nepotrivite; (c) treptat este elaborat un instrumentar suplimentar (și abandonate instrumentele necorespunzătoare, incapabile să suporte mutația), potrivit cu (d) noile contexte ale sensibilității și imaginarului colectiv. Toate aceste mutații sunt efectuate în vederea unei *eficientizări*, datorită unei noi concepții privind *accesibilitatea* și, implicit, urmărind o anumită *accelerare* temporală a derulării evenimentelor atât în plan social, cât și în planul activităților artistice.

Câteva decenii ale epocii Preclasice (interferând cu sfârșitul Barocului și un început al Clasicismului muzical) preced alte câteva decenii ale Clasicismului vienez (aproximativ trei-patru decenii ce conțin opera de maturitate a lui Haydn și Mozart, și primele două epoci din creația lui Beethoven). O primă etapă în definitivarea „proiectului iluminist” răzbate, ca o constatare a mutației încheiate, chiar în Simfonia a IX-a de Ludwig van Beethoven, un imn prin definiție iluminist, chiar dacă textul aparține unui reprezentant al mișcării *Sturm und Drang*, Friedrich Schiller⁵.

⁵ Este semnificativ și relevant faptul că muzicologul rus Ivan Sollertinskii formulează (în anii '20 ai secolului XX) ideea „beethovenocentrismului” culturii musicale europene. Astfel, imaginea culturii musicale laice, începând cu Renașterea (1450-1600) și până în prezent (2000) se subdivide în două mari epoci: (a) ante-beethoveniană – Renașterea, Barocul și Preclasicismul (1450-aproximativ 1770, anul nașterii lui Beethoven) și (b) post-beethoveniană – Romantismul, Modernismul și Postmodernismul (1830-2000). Putem accepta această imagine în virtutea faptului că juxtapunerea Barocului cu Romantismul, eliminând Clasicismul în vederea unui contrast mai puternic, relevă o diferență calitativă *radicală* între aceste două stiluri istorice, diferență pe care o datorăm, am putea spune, în exclusivitate personalității artistice a lui Beethoven.

Un parametru determinant al acestei mutații l-a reprezentat și *redefinirea instituțiilor de patronaj și suport a activităților artistice-muzicale*: de la saloanele nobiliare la marile instituții publice – sălile teatrelor de operă, ale filarmonicilor și ale conservatoarelor. În esență, este vorba despre reorientarea către un *comandatar* mult mai numeros, diversificat și generos în ceea ce privește „oferta” de teme, motive, imagini, concepții sau, altfel spus, spre reprezentanții unui mult mai consistent *câmp al imaginarului social*.

Astfel, ca o primă condiție, reorientarea înspre un public mult mai numeros determină și apariția unor *spații publice cu funcționalitate specifică*, îndreptate exclusiv către o *interacțiune mult mai activă* cu acest tip de public.

O a doua condiție a acestui tip de interacțiune se referă la alegerea genurilor de *operă* și *simfonie*, ambele fiind *genuri sintetice mari*, în calitate de *genuri prioritare* pentru menținerea *contactului* și *intensificarea* unui *schimb generativ*⁶. Este de remarcat observația făcută de William Weber în ceea ce privește importanța genului de operă în acest context: „opera a fost considerată capabilă a deține ambele calități, de elevațiune

⁶ La întrebarea *ce este simfonia* muzicologul german Paul Bekker formulează în răspuns relevant în contextul aserțiunilor de mai sus: „... simfonia reprezintă pentru artist un mijloc de comunicare cu masele extinse de receptori prin intermediul muzicii instrumentale. Producând concepția simfoniei, el dă naștere concomitent, și unui reprezentări ideale a auditorului și a interacțiunii active cu acesta.” (Paul Bekker, *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, Leningrad, 1926, p. 25, citat în: Mark Aranovski, *Căutările simfonice. Problema genului de simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975*, Leningrad, „Compozitorul sovietic”, 1979, p. 14.).

Formularea fiind de o generalitate mult prea mare, urmează o precizare: „Nu este suficient să afirmăm că aceasta (simfonia – n.n.) a organizat umanitatea în vederea receptării unei forme artistice noi și a făcut posibilă trăirea unui sentiment de unitate în ceea ce privește sensibilitatea și emotivitatea artistice. Simfonia beethoveniană a reprezentat în același timp prima și singura formă artistică-muzicală care chiar determina apariția și articularea unei asemenea unități (a auditorului receptor)” (*Ibidem*, pp. 23-24, apud: Aranovski, *op. cit.*, pagina 14).

Ultima remarcă a lui Paul Bekker deschide accesul înspre o înțelegere mai profundă a rolului deținut de simfonie la limita secolelor al XVIII-lea — al XIX-lea: „În alte timpuri, aceluiasi scop serveau missele, «pasiunile», oratoriile” (*Ibid*, p. 24, apud: Aranovski, *op. cit.*, p. 14).

superioară și accesibilitate pentru toți reprezentanții claselor superioare.”⁷

Romantismul durează ceva mai mult, între Schubert (m. 1828) și Wagner (m. 1883) succedându-se, practic, trei generații de compozitori romantici (generația Franz Schubert, generația Felix Mendelssohn și generația Richard Wagner, cu eventuala extensie înspre postromantism – Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Hugo Wolf etc.). A doua etapă, a „saltului iluminist”, se încheie – prin Wagner – cu un al doilea model al totalizării – *Gesamtkunstwerk*, al cărui ecou tardiv va deveni vizibil, paradoxal, în hiperbolizarea pan-serială la Boulez, Stockhausen și Nono în cadrul ultimei avangarde moderniste. Este vorba despre obsesia (iluministă) a *modelului de totalizare*, realizat prin *cumularea de sarcini*, în vederea afirmării la nivelul unei excelențe indiscutabile, ceea ce, la rândul ei, semnifică atât *supremație*, cât și putere de excludere.

Modernismul muzical s-a articulat, la rândul lui, în trei etape, incizia fiecareia dintre acestea fiind marcată de câte un război – 1870 (războiul franco-german; în esență, un apogeu și o apoteoză a pan-germanismului, în trea acestuia desfășurându-se mai multe războaie de eliberare națională), 1914-1918 (Primul Război Mondial) și 1939-1945 (Al Doilea Război Mondial), perioadele interbelice (1870-1914, 1918-1939 și prima perioadă cu adevărat postbelică – de la 1945) în calitatea lor de *pauze* de la activitățile marțiale s-au articulat cu atât mai intens, cu cât amenințarea următoarei deflagrații devenea tot mai vizibilă. Aceste trei interstii *recreative* corespund câte unei etape din înaintarea avangardelor artistice. Un model cu adevărat paradigmatic, în sensul derulării tot mai accelerate a unui quantum tot mai mare și mai diversificat de curente artistice, evenimente reprezentative, nume de muzicieni, titulaturi de stiluri, orientări și curente, îl reprezintă a treia avangardă, postbelică (1945 – sfârșitul anilor '60). Sintetizând într-o imagine discursivă-analitică desfășurarea evenimentelor până în acest punct, filosoful german Jürgen Habermas invocă sintagma „proiectul modernității” drept

⁷ William Weber, „The History of Musical Canon”, în: Nicholas Cook, Mark Everist (coordonatori), *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999, p. 354: „opera was presumed to be both highly sophisticated and still accessible to all members of the upper classes.”

continuare a unui „proiect iluminist”, în calitatea lui de sumă de sarcini pentru cultura secolului XX, un proiect care nu ar trebui abandonat atâta timp cât el încă nu și-a epuizat potențialul *progresist* și, simultan, promisiunea *emancipării* finale, aceasta din urmă rămânând valabilă. Lucrarea filosofului francez Jean-François Lyotard – *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* (1979) se prezintă în egală măsură ca o replică la ideile filosofului german impunându-se drept descrierea unei noi definiții a realității culturale care este postmodernitatea.

Transformarea treptată a contextului modernist, deoarece este vorba despre o urgență a postmodernismului și nu despre o dislocare, se produce în perioada unui următor conflict internațional – războiul din Vietnam (precedat de războiul din Coreea și urmat de războiul din Afganistan), sfârșitul anilor '60 (aproximativ anul 1968) –, reprezentând începutul unui nou ciclu cultural în planul activităților artistice muzicale. În același timp, instaurarea postmodernismului a relevat cu o deosebită claritate o tendință inexistentă până atunci într-o asemenea formă – *recuperarea trecutului muzical*. Putem afirma acest lucru chiar în pofida modelului orientării neo-clasice, întrucât nu este vorba despre o recuperare nostalgică și omagială, ci despre una mai degrabă ironică, pastişizantă și, în orice caz, cel puțin neutră sau, poate, chiar refractară la ideea omagierii.

Putem formula cel puțin două explicații ale acestei atitudini de „insațietate” cronică a postmodernismului muzical în ceea ce privește trecutul muzical-istoric. Prima explicație este una simplă și se datorează „anulării” metanarațiunilor în calitatea lor de „obturatoare” a perspectivei istorice regresive impuse la modul radical de ideologia artistică a modernismului, fapt care a permis o „vizualizare” recuperativă care ar fi fost imposibilă, de exemplu, în termenii exclusivismului avangardist-modernist orientat strictamente progresiv. Reorientarea interesului spre trecut și o focalizare tot mai interesată pe nume și titluri *evitate, omise, ignorate* sau pur și simplu *excluse* până în acel moment, a incitat procedura de „aspirare” înspre prezent a unui trecut muzical-artistice tot mai consistent, în relaționare directă cu disoluția, decelerarea și stoparea totală a oricărei nevoi avangardiste de înaintare, emancipare și, implicit, de excludere sau privilegiere și dominare conceptuală.

A doua explicație se referă la un fenomen ceva mai complex, în care postmodernismul muzical este văzut drept o ultimă etapă a unui **proces recuperativ repartizat pe durata a cel puțin două secole de gândire și practică muzicală** și care își găsește în atitudinea recuperativă postmodernă o formă de vârf, însă cu prețul pierderii complete a sensului pe care o avea această „recuperare” la începutul acestei proceduri. Din ultima frază decurge nevoia unei explicitări a modului în care este structurat sensul postmodern al procedurii de recuperare. Fiind constatat faptul că, în urma anulării într-o primă etapă a „obturatoarelor” metanarative, volumul informației recuperabile a crescut exponențial, putem vorbi despre intenția tipic postmodernă de a anula orice structură cu funcție „obturatoare”, de „filtrare”, de interdicție, evitare, omitere, ignorare sau de excludere, pentru a accelera cât mai mult posibil tempoul procedurii recuperative și, astfel, a amplifica într-un mod continuu cantitățile de informații recuperate. Putem, însă, reprezenta lucrurile și într-o ordine inversă, deoarece, dacă postmodernismul reprezintă ultima etapă a unui îndelungat proces de recuperare, ce pornește simultan și într-o relaționare strânsă cu formularea ideii *canonului* în secolul al XVIII-lea, anularea metanarațiunilor ca piedică în accelerarea și amplificarea procesului de recuperare reprezintă și ea o ultimă formă a procedurii de „netezire” a accesului la un trecut tot mai dens în funcție de durata tot mai lungă a traiectului evolutiv parcurs de cultura muzicală europeană.

Într-o imagine generală, aceste etape ale recuperării se articulează în ideea descoperirii trecutului și incitării unei nevoi de a-l *prezentifica* într-un mod continuu, dar și a învățării tehnicilor de recuperare și formulare a unor justificări ce ar *legitima* această nevoie de înserare a imaginii trecutului – ca moștenire și tezaur – în câmpul existenței creative de actualitate. O primă etapă a procesului de recuperare o identificăm în a doua perioadă a Romantismului muzical, generația lui Robert Schumann și Felix Mendelssohn-Bartholdy, atunci când, în contextul canonizării postume a figurii lui Beethoven prin reluări susținute ale lucrărilor lui, în 1829 are loc la Leipzig o primă interpretare (postumă și ea) a *Pasiunilor după Matei* de Johann Sebastian Bach, dirijată de către Mendelssohn însuși. Ambii compozitori, Bach și Beethoven, devin două figuri aproape „fetișizate” pentru următoarele două

generații de compozitori romantici, rămânând ferm *canonici* în cadrul canonului *interpretativ* și al celui *școlar-didactic* până în prezent.

A doua etapă a recuperării, cu o focalizare mult mai intensă pe valoarea trecutului muzical, însă de această dată ca moștenire vie, utilizabilă la modul propriu ca material muzical (prin intermediul transcrierilor pentru alte componente decât acele originale, prin folosirea împrumutului de teme muzicale sau recurgând la omagiere prin stilizare), este inițiată prin atitudinea „nostalgică” și neo-clasică deopotrivă a lui Johannes Brahms. În fapt, orientarea neo-clasică reprezintă forma finală de articulare a mecanismului de recuperare. În special figura lui Beethoven este văzută ca un model aproape arhetipal al unei perioade sau *vârste de aur* a culturii muzicale europene, un erou al clasicismului muzical vienez și un model superior de încarnare a imaginii unui muzician de geniu, credință care l-a determinat pe Franz Liszt să transcrie pentru două pianе cele nouă simfonii ale lui Beethoven. Max Reger aderă la această orientare, însă alegându-și o altă „țintă” de omagiere și recuperare – pe Wolfgang Amadeus Mozart în *Variațiuni pe o temă de Mozart* (op. 132, 1914), Piotr Ilici Ceaikovski deja omagiindu-l în *Suita nr. 4*, „*Mozartiana*”, Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov în opera de cameră *Mozart și Salieri*, iar Liszt în cele două fantezii pentru pian pe teme din *Nunta lui Figaro* și *Don Giovanni* continuă acest șir de lucrări omagiale-recuperative. Această tendință recuperativă este susținută de Claude Debussy, însă prin omagierea propriei culturi – în a doua piesă din ciclul *Images*, care poartă titlul *Hommage à Rameau*, la fel procedând și Maurice Ravel, însă într-o următoare etapă a recuperării, cu *Le tombeau de Couperin*.

Ca o culminație a acestui proces de readucere a trecutului în prezent se impune etapa a treia (o următoare etapă a orientării neo-clasice) prin creația lui Paul Hindemith – Simfonia *Mathis der Maler* sau *suita Nobilissima visione*, a lui Carl Orff – trilogia cantatelor *Carmina Burana* (1935-1936), *Catulli Carmina* (1940-1943) și *Triumful Afroditei* (1951), dar și acel șir impresionant de lucrări cu sufixarea caracteristică –*ana*, pe care îl consemnează Hermann Danuser în textul lui din *Cambridge History of Twentieth Century Music: Kreisleriana*, op. 16 (1838) de Robert Schumann, *Mozartiana* (amintită mai sus) (suita pentru orchestră nr. 4, op. 61, 1887) de Piotr Ilici

Ceaikovski, o altă *Mozartiana*, op. 253 (1901) de Carl Reinecke, *Cimarosiana* (pentru orchestră, 1952) și *Gabrieliana* (pentru orchestră de cameră, 1971) de Gian Francesco Malipiero, *Rossiniana* (suită pentru orchestră, 1925) de Ottorino Respighi, *Scarlattiana* (pentru pian și orchestră mică (op. 44, 1926) și *Paganiniana* (op. 65, divertisment pentru orchestră, 1942) de Alfredo Casella, sau *Bachianas brasileiras* (ciclu de 9 lucrări pentru diverse componente – 1930-1945) de Heitor Villa-Lobos⁸. Acest gen de lucrări omagiale-recuperative a fost scris într-un număr de-a dreptul copleșitor, iar articolul „-ana” de la adresa <http://en.wikipedia.org/wiki/-ana> oferă o listă-alfabet de titluri cu un număr de peste patruzeci de compoziții, care acoperă, practic, întreaga istorie modernă a muzicii (din secolul al XVIII-lea până în prezent).

O ultimă etapă este reprezentată prin *hiperbolizarea* ideii recuperative neo-clasice prin recurgerea la *citarea* directă a lucrărilor sau stilului compozitorului invocat, procedeu care este deja în contextul postmodernismului emergent o practică generalizată. În creația muzicală a anilor '60 ai secolului XX, ambele procedee – *recuperarea* și *citarea* – ajung să fie tratate într-o evidentă *sincronie*, în ideea unei *scurtcircuitări* de tip postmodernist, ceea ce poate fi interpretat în termenii unui fenomen, generalizat în postmodernismul muzical și nu doar, al *compresiei temporale*. Însă nici această tehnică a citatului nu reprezintă o invenție a postmodernismului muzical, ci apare doar o ultimă formă, de maximă relevanță, a unei tehnici probate în accepțiune modernă deja în muzica lui Gustav Mahler și Charles Ives.

Acest fapt semnifică, la rândul lui, atât accelerarea procedurii de „excavare”, cât și dezvoltarea unei „arheologii” a cunoașterii într-un mod totalmente fidel sintagmei lui Michel Foucault. Intenția este de a recupera trecutul *în totalitate*, *retromania* devenind una din obsesiile ultimelor decenii ale secolului XX.

⁸ Herman Danuser, *Rewriting the past: classicisms of the inter-war period*, subcapitolul *Reclaiming national traditions and the idea of 'ana' works*, în: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (editori Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004, p. 270-275.

3. Modele de reprezentare ale existenței muzical-istorice: între contingență și obligativitate

Imaginea și conștiința *progresiei*, a înaintării susținute la modul programat *înspre* un viitor al emancipării (deși această idee iluministă semnifica, în termeni proprii, un viitor al emancipării, în vocabular iluminist), presupune în mod logic existența unui trecut referențial folosit pe post de corelativ valoric și evaluativ al calității (pozitive) și direcției (corecte) către viitor, în dubla lui calitate de *expectanță exclusivă* și, în același timp, de *fantasmă deziderativă*. Astfel, pătrunderea logică și legitimă *înspre* acest viitor, confirmată printr-o continuă raportare la teoria generatoare, precum și asumarea acestuia printr-o actualizare continuă a stării de fapt, va presupune o extindere corespunzătoare a imaginii unui trecut necesar, altfel spus, corespunzător, legitimator și determinant al viitorului fictional, formulat strictamente în termenii unor nevoi conceptuale ale prezentului în plină desfășurare, și el decurgând dintr-un trecut selecționat și continuu adaptat în vederea realizării cât mai rapide a viitorului scontat. Mai mult, posibilitatea înaintării va fi formulată doar în funcție de existența unui trecut corespunzător de consistent și, în egală măsură, de diferențiat, a cărui densitate va determina noi mutații în planul prezentului. Astfel, (1) reprezentările asupra prezentului sunt conturate prin tehnicile de manipulare privind reprezentările trecutului, iar (2) imaginea trecutului ajunge să fie una din șirul de imagini ale unui posibil trecut – chiar dacă ipotetic –, selectată și extrasă (privilegiată astfel, în virtutea unor nevoi concrete) în vederea implicării în cadrul unui program ideologic, politic, artistic, estetic etc. Această corelare complexă între trecut și viitor reprezintă, de fapt, doar una din posibilele forme de a valoriza, pe de o parte, trecutul și, pe de altă parte, de a configura un viitor plauzibil și realizabil, de asemenea, în termenii prezentului. Însă această imagine se arată a fi mai degrabă una *contingentă*, și nu una dată pentru totdeauna, în virtutea unei valori *transcendentale* pe care ar deține-o la modul implicit. Și ar fi de presupus că proiectul progresiei și al emancipării iluministe reprezintă doar unul din momentele constitutive în istoria reprezentării trecutului muzical-istoric; prin selectarea lui ca *model privilegiat*, el se va impune drept un

paravan sau, în orice caz, în calitate de coeficient de obturare, de excludere și, prin aceasta, de distorsiune a imaginii unui trecut complet (sau a mai multor variante ale trecutului), mai ales în ceea ce privește modul de receptare a muzicii în secolele premergătoare secolului al XIX-lea.

O primă ipoteză s-ar referi la un context particular al istoriei muzicii în care atât un *trecut legitimator*, cât și un *viitor deziderativ*, ambele în calitatea lor de imagini implicite și chiar „obligatorii” ale conștiinței colective, nu ar fi existat. Este evident, că privind din secolul al XXI-lea înapoi la Renașterea italiană, pentru noi imaginea aceluși trecut este una incomparabil mai consistentă, și în permanență reactualizabilă la grade mult mai avansate de „definiție optică”, decât pentru oamenii secolelor al XV-lea sau al XVI-lea.

Ar fi surprinzător să constatăm că unele evenimente ale trecutului european ne sunt mult mai clare și, implicit, mai detaliate decât au fost ele pentru participanții nemijlociți. Este vorba aici despre *perspectiva temporală* și, în egală măsură, despre *reflexul cultural* de a o reprezenta ca atare, în calitate de constituentă implicită a modului nostru de a vedea lumea în completitudinea spațio-temporalității ei. Însă oricât de natural și chiar, poate, immanent ni s-ar părea a fi acest reflex, el reprezintă, evident, consecința educației primite și, în același timp, este o constituentă determinantă, însă una specifică, a culturii în care trăim. Și atunci ar trebui să admitem unul sau mai multe contexte istorice în care această perspectivă temporală ar fi fost una parțială și incompletă, sau, la limită, ar lipsi cu desăvârșire.

Observația lui Joseph Kerman se referă la trei contexte de acest gen și frapează prin „cruzimea” imaginii, de neconceput pentru contemporaneitatea în care trăim și pe care el o prezintă în celebrul său eseu „A Few Canonic Variations”:

„Ceea ce mi se pare mie mai semnificativ în ceea ce privește secolul al XIX-lea este schimbarea fundamentală care a avut loc în această perioadă în natura tradiției artei muzicale occidentale sau, mai exact, în modul în care această tradiție s-a schimbat. În secolele anterioare, repertoriul a constat din muzica generației de atunci și una sau două generații anterioare; [...]. Astfel, în secolul al XV-lea, insuportabilul Johannes Tinctoris ar fi putut anunța că nu ar fi avut valoare decât audițiile din muzica scrisă în ultimii patruzeci de ani (cam

cât era vârsta lui în acel moment); în Veneția secolului al XVII-lea, deși clădirile teatrelor de operă poate ne amintesc de cinematografele unui oraș modern, nu au existat atâtea montări reluate din Monteverdi câte există astăzi pentru Fellini; iar muzica lui Bach a dispărut din repertoriul de la Leipzig la data morții lui nu mai puțin prompt decât muzica predecesorilor lui mult mai puțin iluștri⁹.

Din aceste imagini, mai ales din ceea ce sugerează referirea la Tinctoris, putem trage cel puțin două concluzii în ceea ce privește *longevitatea* lucrărilor muzicale: la nivelul secolului al XV-lea nu exista (a) conștiința unui trecut profund și, chiar mai mult, insondabil, sau, la limită, aprofundabil în mod continuu, fiind vorba mai degrabă despre un trecut cu profunzime limitată (una sau două generații anterioare), așa cum nu exista nici (b) imaginea unui viitor, ceea ce implică o detaliere, deoarece, pe de o parte, nu se punea problema unui repertoriu de lucrări muzicale în calitate lor de moștenire sau tezaur lăsat generațiilor următoare și, pe de altă parte, nu (putea) exista imaginea, concepția și imperativul unei înaintări temporale-istorice, sau nevoia de a determina o asemenea stare de lucruri. Problema se punea în termenii învechirii, adică în termenii imaginii teologic-bisericești asupra realității mundane, fiind vorba despre vremelnicie, provizorat și îmbătrânire, deci a unei *temporalități cu efecte devalorizante*. Astfel, ideea lui Tinctoris este că nu merită să audiem decât muzica scrisă (cel puțin) în intervalul temporal limitat de existența noastră fizică. Altfel spus, este vorba aici despre o

⁹ Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations”, în Robert von Hallberg (editor), *Canons*, The University of Chicago Press 1984, pp. 180-181: „*What seems to me more significant about the nineteenth century is the fundamental change that took place during this period in the nature of the Western art-music tradition or, more precisely, in the way this tradition changed. In previous centuries the repertory consisted of music of the present generation and one or two preceding generations; it was continuously turning over. Thus in the fifteenth century the insufferable Johannes Tinctoris could announce that there was no music worth listening to that hadn't been written in the last forty years (about his own age at the time); in seventeenth-century Venice, though the opera houses may remind us of a modern city's movie theaters, there were no rerun houses for Monteverdi as there are for Fellini; and Bach's music dropped out of the Leipzig repertory at his death no less promptly than that of his far less eminent predecessors.*”

accepțiune renașcentistă a ceea ce mai târziu va fi intitulat muzica modernă, muzica actuală sau muzica contemporană.

Un al doilea model, evident ipotetic și el, de reprezentare a istoriei muzicale, de această dată ca și continuitate, este formulat de către Richard L. Crocker, prin modul în care își structurează conținutul volumului intitulat *A History of Musical Style*¹⁰. Este vorba despre organizarea unei succesiuni *uniforme* de perioade istorice, fiecare cu durata de 150 de ani. După cum am arătat în capitolul I, în concepția muzicologului american, istoria muzicii europene nu începe cu Antichitatea greco-romană, ci odată cu începuturile Evului Mediu, odată cu formarea primelor regate barbare în Europa, în special prin acțiunea coroborată între Biserica Catolică și barbarii franci.

Astfel, Partea I a volumului este intitulată „Psalmody 700-1150”, cu o introducere în subiect intitulată – „1. Before the beginning: gregorian chant. The Franks and Gregorian chant. Roman liturgy, Recitation formulas, Office psalmody, Propers of the mass, Chant theory) [...]” (p. 1), urmând prima etapă majoră a acestei perioade – 700-1000, „2. New Frankish Forms. Laudes and melismas, Tropes, Acclamations of the mass, Texted melismas, Prose and sequence, Kyrie eleison, Hymn (p. 25). Aplicând principiul divizării în cicluri regulate de 150 de ani, această perioadă este subdivizibilă în două segmente temporale, fiecare cu câte un epicentru notabil:

(1) derulând timpul într-un mod progresiv, obținem o primă perioadă – 700-850, timp în care se desfășoară viața lui Carol cel Mare (742-814), a cărui domnie începe din 768 și care, pe lângă formarea unui prim imperiu după căderea Romei, fapt pentru care el este considerat a fi *părintele Europei*, este cunoscut și drept inițiator al *Renașterii carolingiene*, cu consecințe notabile în ceea ce privește evoluția activităților muzicale (evident, prin intermediul Bisericii Catolice);

(2) perioada 850-1000 o putem marca, de exemplu, prin personalitatea lui Notker Balbulus (840-912), călugăr la Saint-Gallen (Elveția), autor al culegerii *Liber Hymnorum* dar și prin continuarea reformelor carolingiene;

¹⁰ Richard D. Crocker, *A History of Musical Style*, McGraw-Hill Book Company, 1966.

(3) perioada 1000-1150 reprezintă a doua subdiviziune majoră aplicată de Richard L. Crocker: „3. Versus and Related Forms. Rhyming Chant: Rhyme and scansion, Versus, Effects on onther forms, Troubadours, Trouveres” (p. 47). Într-o altă ordine de idei, anul 1000 se prezintă drept un *punct de simetrie*, ca un prim moment în care, prin magia numărului 1000, au fost preconizate „sfârșitul lumii”, Judecata de Apoi, Apocalipsa¹¹.

Pornind de la anul 700 sens invers, obținem anul 550, inclus în anii de viață ai papei Grigore cel Mare (540-604, papă din 590), reformatorul cântării liturgice romane, cunoscută ulterior drept cântare gregoriană.

În continuare, evenimentele se derulează cu aceeași periodicitate „cadențată”, însă fiind organizate după un principiu nou, pe care muzicologul american îl identifică drept *discant basis*:

– 1150-1300 (p. 71, „4. Parisian leadership in part music”) – activitatea lui Leoninus (între 1164-1190) și Perotinus Magnus (între 1180-1238), cunoscuți sub titulatura de *Ars Antiqua*;

– 1300-1450 (p. 106, „5. Expansion of part music”) – urmează perioada intitulată *Ars Nova*, cu un început în creația lui Philippe de Vitry (1291-1361) și încheiată o dată cu moartea lui Guillaume de Machaut (1300-1377);

– 1450-1600 (p. 154, „6. Franco-flemish mass and motet, Harmony and new style, Dufay and Ockeghem, Obrecht's masses, Josquin Des Pres, Petrucci and music printing”) – perioada Renașterii muzicale, cu un început în creația lui Guillaume Dufay (1397-1474) și John Dunstable (1390-1453), continuând cu Josquin des Pres (1450/55 –

¹¹ Acesta ar fi model de periodizare respectând un alt principiu, în conformitate cu *simetria* și ciclicitatea unor perioade de jumătate de mileniu. În opinia autorului: „Noțiunea de Ev Mediu a început să fie întrebuintată în mod curent abia prin 1835. Voltaire nu a folosit-o nici măcar o dată în al său *Eseu despre moravuri* din 1755; cel care o popularizează este Michelet, prin cartea sa de *Istorie a Franței* (1833). Se construiește apoi, spre folosința manualelor și a universităților, o perioadă de o mie de ani ce se întinde de la căderea Imperiului Roman de Apus (476: îndepărtarea lui Romulus Augustus) până la Renaștere, marcată de descoperirea Americii (1492), inventarea tiparului (1438) sau începuturile războaielor din Italia (1495). În total o mie de ani, cuprinși între 500 și 1500, cu anul 1000 așezat exact la mijloc.” (Dominique Barthélemy, *Anul o mie și pacea lui Dumnezeu*, Iași, Editura Polirom, 2002, pp. 48-49).

1521), culminând cu Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), Orlando di Lasso (1532-1594) și încheindu-se cu Carlo Gesualdo (1566-1613) și John Dowland (1563-1626).

Perioada Barocului muzical se derulează, logic, între 1600-1750 (p. 223), iar Clasicismul muzical este alipit de Romanticismul muzical după criteriul *formelor triadice* (sonata și simfonia, așa cum le formulează Richard L. Crocker), amândouă epocile încadrându-se în segmentul de aproximativ 150 de ani¹² – 1750-1900 (p. 355).

O ultimă perioadă pe care Crocker o intitulează într-un mod sugestiv – „Beyond the triad” (p. 483), durează între anii 1900-1964, limită de la care emergența unei gândiri de tip postmodernist deja își face simțită prezența. În conformitate cu acest algoritm, ar trebui să ne așteptăm la un următor salt paradigmatic în jurul anului 2050.

În linii generale, această periodizare – bazată pe „salturi” succesive după aproximativ 150 de ani de acumulare – reflectă imaginea evoluției istorice a fenomenului muzical. După fiecare 150 de ani are loc o transformare calitativă: (a) miza pe formele triadice în clasicism și romantism (1750-1900) după care, la 1900, urmează (b) renunțarea la acestea, contextul fiind re-legitimat drept unul de substanță modernistă.

Metaforic vorbind, avem de a face aici cu o succesiune mai degrabă „metrică” (sau chiar „izometrică”), și cu nu una „ritmică” (sau „agogenică”), prin extrapolarea unui interval de timp stabil, fără abateri sau „variații” semnificative. Însă o asemenea concepție explică istoria stilistică a muzicii europene doar ca deplasare între tipologiile majore de concepții stilistice, acestea fiind considerate în calitatea lor de „borne kilometrice” înșirate

¹² Aceeași subdiviziune a istoriei muzicii ca istorie a stilurilor muzicale este menționată în articolul „Style” din *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2006): „In more recent historiography, writers (e.g. Reese, Bukofzer, Blume) have further divided music since 1000 and the epochal styles of *Ars Antiqua*, *Ars Nova*, *Renaissance*, *Baroque*, *Classical* and *Romantic* have become familiar concepts. Blume has convincingly argued the inner coherence of *Classic* and *Romantic* as one stylistic period, and these epochs then depend on significant and radical stylistic change at intervals of about 150 years (though a detailed chronology of stylistic developments in the 12th century is a matter for conjecture). New styles grow out of suggestions of inherent in the old, and any example of a style will have relics of its predecessors and premonitions of its successors.”

de-a lungul unei „autostrăzi” istorice construite de o civilizație necunoscută. Claritatea imaginii este câștigată, însă, prin omisiunea nu atât a numelor și titlurilor importante, cât a specificului particular în ceea ce privește însăși desfășurarea acestei continuități cadențate. Insistând pe descrierea „metricității”, discursului descriptiv îi lipsesc detaliile în ceea ce privește „agogica”, accelerări și decelerări succesive, sau, altfel spus, descrierea modului în care se desfășoară acumulările pe porțiunile situate între „borne” sau „piloni”, deoarece fiecare epocă stilistică deține un „profil” sau „relief” particular în ceea ce privește imaginea acestei *dialectici evolutive interioare*. Cu atât mai mult cu cât „autostrada” nu este una dată, ci se relevă pe măsura ce înaintarea și, respectiv, acumulările sunt realizate ca funcție a *presiunii asupra viitorului*, împingându-l tot mai departe, și doar astfel câștigând teren pentru desfășurarea prezentului.

Ceea ce putem constata în cartea lui Richard L. Crocker este o „panoramă” extrem de consistentă a unui șir de perioade istorice concatenate, fiecare dintre acestea – situându-ne în *prezentul* lor interior – reprezentând pentru toate celelalte fie un viitor, fie un trecut. Minus senzația *deplasării* sau *înaintării*. Calitatea *progresivă* a întregului proces și „agogica” lui interioară aferentă lipsesc cu desăvârșire.

Un al treilea model ipotetic de imagine a istoriei muzicale o vom exemplifica, pentru început, printr-o alăturare cantitativă a numărului de lucrări scrise de către cei trei compozitori clasici vienezi: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Toți trei își scriu lucrările adoptând ideea *formelor triadice*, în conformitate cu ideea lui Crocker. Însă, dacă alăturăm numărul de simfonii scrise, observăm o interesantă diminuare progresivă și foarte vizibilă a lui: Haydn – 104, Mozart – 41, Beethoven – 9, cu o singură diferență, la primii doi compozitori, creația timpurie nu egalează lucrările scrise spre sfârșitul vieții, pe când la Beethoven nu doar cele nouă simfonii, ci întreaga creație (cu mici și nesemnificative excepții) reprezintă modele eminamente *canonice* ale genurilor în care au fost realizate.

Primul element observabil în această imagine este restrângerea sau, altfel spus, *compresia cantitativă* a numărului de lucrări scrise.

Toți trei compozitorii aparțin Școlii clasice vieneze, deși, ca imagine a cantității de lucrări scrise, văzută ca uzanță în limitele unei perioade strict delimitate, îl putem alătura pe Haydn mai degrabă lui Mozart decât lui Beethoven, sau, într-un alt sens, îl putem alătura compozitorilor Barocului, deoarece el aparține mai degrabă aceleiași tradiții ca Alessandro Scarlatti – 65 de opere și 783 de cantate (cu toate „idiosincraziile” implicite manierei componistice baroce), Giovanni Battista Sammartini – 67 de simfonii, cu Johann Stamitz – 58 de simfonii, sau Domenico Scarlatti – 555 sonate pentru clavecin, pe când Beethoven – cu atât de puțin impresionanta cifră de 9 simfonii (la fel ca Franz Schubert, cu un număr identic de lucrări aparținând acestui gen) – „determină” un viitor în care cele 9 simfonii ale lui Anton Bruckner și 10 simfonii ale lui Gustav Mahler vor fi expresia de vârf ca și cantitate, dar și capacitate generativă, media situându-se între cele 4 simfonii ale lui Johannes Brahms sau 4 simfonii ale lui Robert Schumann și 6 simfonii ale lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Este vizibilă această diferență pe care o putem explica printr-o evidentă restrângere a timpului: de la timpul Barocului la *timpul Clasicismului* și, mai ales, al *Romantismului*. Cuvântul-cheie este *intensificare*, *accelerare*, ce poate fi explicat și printr-o creștere exponențială în complexitate a chiar tehnicii componistice ca standard și normă reprezentativă pentru pentru întreg secolul al XIX-lea Clasicismului beethovenian și Romantismului muzical.

Ultimul model relevă semnificația derulării istorice ca *progresie*, cu atributele implicite ca înaintare, accelerare, intensificare, esențializare, restrângere, reducere; de această dată, devine tot mai clară imaginea unui viitor tangibil și influențabil printr-un anumit mod de organizare a prezentului. La fel se întâmplă și cu ideea că lucrările scrise reprezintă și o moștenire pentru generațiile următoare, în calitatea lor de modele valorice.

Începând cu secolul al XVIII-lea are loc o mutație fără precedent atât la nivelul mentalității colective, cât și la nivelul gândirii artistice, o metamorfoză cu valoare de „fractură” la nivelul întregii culturi europene, fenomen pe care *izomorfismul „pulsărilor”* temporale ale lui Crocker nu îl explicitează conform importanței decisive a acestuia. În calitate de constituente își dau concursul (1) *ideea progresiei* (deja menționată mai sus),

cu accentul semnificativ pus pe conștiința fenomenului de *progres în artă* și, în special, în *muzică*, (2) *ideea compresiei temporale* și, ca efect al primelor două cauze, (3) transferul de la gândirea (muzicală) de tip *retoric* la gândirea (muzicală) de tip *organic*.

Cele mai vizibile în ordinea fenomenală a lucrurilor sunt efectele, ele reprezentând explicitarea mutației de la *retoric* la *organic* în planul gândirii muzicale. În planul succesiunii epocilor stilistice, această trecere se situează între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea¹³, caracterizând ascensiunea gândirii muzicale de tip romantic (gândirea *organică*) în opoziție cu gândirea muzicală a perioadei baroce și a clasicismului timpuriu (gândirea *retorică*). Specificul acestei mutații l-am putea exemplifica prin creația lui Ludwig van Beethoven, situația prezentându-l ca pe un creator oarecum „ianic”, deoarece o primă perioadă a creației provine dintr-un clasicism (încă) *retoric* (cu o serioasă moștenire a retoricii muzicale baroce în care este originat conceptual de *retorică muzicală*), iar următoarele două relevă tot mai puternic opțiunea pentru gândirea de tip *organic*, ceea ce îl prezintă ca pe un prefigurator al gândirii romantice.

Ambele cuvintele – *retoric* și *organic* – reflectă într-un mod clar particularitatea modului de a gândi lucrurile, chiar dacă și este vorba despre un „transplant” al acestor semnificații din domeniul propriu-zis al retoricii (ca disciplină legată de limbaj) și, respectiv, al științelor naturale, în domeniul specific al gândirii de tip muzical.

După cum observă Valentina Sandu-Dediu: „Tratatele muzicale ale Barocului consideră compoziția drept o artă în primul rand *retorică*, oferind adevărate compendii de figuri muzicale asemănătoare cu cele din oratoria antică. Joachim Burmeister propusese primul un fundament sistematic pentru *musica poetica*, Johannes Lippius (*Synopsis musices*, 1612) consideră retorica o bază structurală a unei compoziții, iar Johannes Nucius (*Musices Practicae*, 1613) analizează diverși

¹³ Chiar dacă Leonard B. Meyer indică faptul că „*mișcarea a început în ultima parte a secolului al XVIII-lea și a continuat până în zilele noastre*” (Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, în seria *The Tanner Lectures on Human Values*, delivered at Stanford University, May 17 and 21, 1984, p. 23).

maeștri renașcentiști (de la Dunstable la Lassus) drept exponenți ai unei noi tradiții muzicale retorice-expressive. Ceea ce poate rezulta din această enumerare este interesul crescând pentru analogia muzică / retorică (mai cu seamă în exegeza germană) ce va cunoaște un climax în secolele XVII și XVIII, pătrunzând în multiple niveluri ale gândirii muzicale – stil, formă, expresie, practică interpretativă¹⁴.

Această idee de *formulare* a procesului sonor într-o analogie perfectă cu formularea ideilor și rostirea lor ca și cuvinte, fraze, propoziții sau ca aserțiuni cu valoare descriptivă sau expresivă poate fi utilă în înțelegerea diferenței între cele 104 simfonii de Joseph Haydn și cele 9 simfonii de Ludwig van Beethoven, dar și a cantității „supraponderate” a lucrărilor muzicale scrise în perioada Barocului¹⁵. Este vorba despre operarea cu *blocuri standardizate* sau chiar *prefabricate* de motive și fraze muzicale, tipologii de cadențe, prescripții în ceea ce privește logica organizării și desfășurării discursului muzical (spre exemplu, succesiunea legiferată prin tradiție de *tutti* și *soli* în genul de concerto grosso) cu implicita „alipire” de fiecare figură melodică a unei anumite semnificații expresive în strictă conformitate cu modelul procedurii lingvistice. Altfel spus, se dorea ca muzica să vorbească și să se comunice, însă într-o strictă conformitate cu modelul limbajului vorbit.

Exact în acești termeni este prezentată situația de mai sus de către muzicologul american Leonard B. Meyer atunci când prezintă modelul *organic* al gândirii muzicale de tip romantic: „În ciuda îndelungatei sale istorii, modelul organic *nu* a reprezentat principala sursă pentru conceptualizarea relațiilor muzicale pe durata secolului precedent [secolul al XVIII-lea – n.O.G.]. Mai degrabă, așa cum Leonard Ratner a arătat-o,

¹⁴ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, Atitudini, Afecte. Despre stil și retorică în muzică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 81.

¹⁵ „Chiar și actul componistic în sine nu mai dezvăluie la Beethoven aceeași spontaneitate și ușurință a conceperii ca la Haydn sau Mozart; caietele de schițe beethoveniene, cunoașterea faptului că numeroase lucrări importante au parcurs o perioadă îndelungă de gestație mentală sunt mărturie ale unui alt tip de creator. De aceea și, cantitativ vorbind, producția beethoveniană de lucrări este simțitor mai mică decât a înaintașilor săi. Dar și individualizarea acestora este, în compensație, mult sporită – atribut ținând mai degrabă de idealurile estetice romantice, și pe care îl vom sublinia mereu în analiza genurilor beethoveniene.”, Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 110.

limbajul a fost modelul favorizat. Structura muzicală a fost descrisă în termeni de fraze, propoziții și perioade; expresia, în termeni retorici și figuri caracteristice; iar unitatea a fost înțeleasă ca fiind funcție a amândurora, a expresiei și a structurii tonale. Ca și în cazul cu limbajul, gramatica și sintaxa, retorica și expresia gestuală, și chiar organizarea formală, apăreau ca implicite și convenționale. Și, ca și cu limbajul, fiecare tipologie, regulă și procedură asimilate tind să fie asociate cu descendența, clasa și autoritatea ierarhică.¹⁶

Limbajul poate fi reprezentat, în calitatea lui de funcție a comunicării, ca un exponent al relațiilor sociale și al societății însăși, dar și ca semn de apartenență la aceasta, inclusiv la înțelegerea societății ca sistem de *constrângeri* impuse individului particular. Astfel, limbaj înseamnă, pe lângă funcțiile implicite de *exprimare* și *autoconștientizare*, și *spațiul public* de practicare a limbajului vorbit în vederea *comunicării*. În acest sens, gândirea muzicală de tip *retoric* moștenește, în opinia noastră, tot setul de funcții *sociale* pe care le deține limbajul care-i servește muzicii drept model. Din multitudinea acestora, în plan muzical devin vizibile *constrângerea* și *normativitatea*, pe care muzica Barocului le oglindește într-un mod cât se poate de fidel prin senzația de *redundanță* și *omogenitate monotonă*, vizibilă cu atât mai mult în cazul în care o comparăm cu muzica Romantismului din secolul următor.

Putem extinde accepțiunea retoricului la un nivel mai avansat al generalității, punctând asupra unei *retorici geografice* așa cum o consemnează Valentina Sandu-Dediu comentând specificul stilurilor naționale: „Bunăoară, *stilul italian* este descris în epocă drept plăcut, cantabile, strălucitor, variat și foarte expresiv (Türk, 1789). Unii îi văd și superficialitatea

¹⁶ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 28: „*Despite its long history, the organic model had not been the main basis for conceptualizing musical relationships during the preceding century. Rather, as Leonard Ratner has shown us, language had been the favored model. Musical structure was described in terms of phrases, sentences, and periods; expression, in terms of rhetoric and characteristic figures; and unity was understood to be a function of both expression and tonal structure. As was the case with language, grammar and syntax, rhetoric and gestural expression, and even formal organization seemed learned and conventional. And, as with language, such learned typologies, rules, and procedures tended to be associated with lineage, class, and hierarchic authority.*”

sau lipsa unui scop, dar îi apreciază suplețea. *Stilul francez* ar fi (după unele afirmații ale lui Rousseau) insipid, plat, monoton, dar trebuie să i se acorde credit pentru gust. *Stilul german* – care preia mult de la cel italian și cel francez – s-ar defini prin travaliu atent, armonie puternică, seriozitate (Türk) [...] stilul Italian este deocamdată liderul necontestat, iar limba italiană – limba operei. Chiar și în domeniul instrumental italienii preferă tipurile vocale, declamatorii de melodii (și analize detaliate continuă cu specificul armoniei, al scriiturii, al vocalității). [...] Grație italienilor, aria, concertul, sonata și opera (seria și buffa) instaurează modele, standarde pentru genurile secolului XVIII, devenite bunuri de export: majoritatea compozitorilor europeni adoptă idiomul italian la propriile stiluri. [...] Spre deosebire de italieni, care văd în voce cel mai minunat instrument muzical, francezii tratează vocea ca pe un vehicul pentru a declama un text elegant, muzica relevând nuanțele expresive ale textului. Date despre balete, tragedia lirică, opera comică, tipurile de recitativ, orchestrația și genurile orchestrale, stilul clavicinistic întregesc un portret al stilului francez, unde se reflectă simțul pentru protocol, pentru ierarhie, precizia, claritatea, echilibrul. Germanii sunt cei mai buni observatori ai scenei muzicale internaționale: descriu, critică, teoretizează și predau stilurile muzicale internaționale (mai ales germanii din Nord). Contribuția componistică se remarcă îndeosebi la nivelul individualităților, mai puțin printr-un idiom anume, generalizat. Ei adaptează muzica italiană și franceză la propriul gust, în funcție de centrul muzical de unde provin: într-un fel se scrie muzică în Hamburg, în alt fel la Berlin. Mențin tradiția componistică a scriiturii stricte, polifonice, și dezvăluie totodată o predilecție pentru genul *fantasies*¹⁷.

Este vizibil un *model normativ* pentru imaginea fiecărui tip de *atitudine* sau *caracter național* și *istoric* în raport cu arta muzicală, model pe care cercetătoarea franceză Brigitte François-Sappey îl descrie în termeni aproximativ asemănători: „Spre exemplu, se pare că muzica germanică întotdeauna a fost favorabilă contrapunctului, dezvoltării ideilor, unei anumite gravități (subliniată de către Nietzsche și Wagner), muzica franceză este orientată într-un mod voluntar înspre inedit, culoare, dans, conciziune, vivacitate, iar muzica italiană este

¹⁷ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, pp. 119-120.

întotdeauna atașată de cantabilitatea vocală sau instrumentală și de exprimare afectelor. Putem să mergem până la a distinge o Europă septentrională, înclinată înspre interiorizare și spre mesajul subiacent, de o Europă meridională, orientată spre hedonisme și ilustrare¹⁸

Modelul *organic* se prezintă, însă, complet diferit de cel *retoric*, atunci când vorbim despre structurarea discursului și expresiei muzicale. În termenii lui Leonard B. Meyer, modelul *organic* este caracterizat mai întâi de toate prin „*repudierea artificialului și convenționalului mult mai vehement și implicat*”¹⁹, trimiterea fiind, evident, la starea de lucruri în Barocul muzical. În textul muzicologului american, descrierea continuă prin invocarea celor două dominante ale Romantismului muzical, *originalitatea* și *individualitatea*, accentul fiind deplasat de la *normativ* la *expresiv*. Astfel, valorizarea originalității și individualității reprezintă un corelativ al denigrării și repudierii tuturor convențiilor, în măsura în care artistul romantic trăiește, după cum menționează Meyer, o profundă îndoială în ceea ce privește orice formă de autoritate în plan social – statul, Biserica și comunitatea, ale cărei *norme* sunt fondate pe reguli și legi aparent artificiale.

Devierea de la *artificial* la *natural* reprezintă diferența specifică și „nucleul” mutației petrecute în Romantism, deoarece deplasarea este realizată dinspre *convenționalismul* autorității sociale înspre *legitimitatea* și *naturaletă* autorității individuale, reprezentată prin figura *geniului creator*.

Ne întrebăm atunci, ce vrea să spună acest adjectiv – *organic*? Argumentul Valentinei Sandu-Dediu, urmând textul lui Mark Evan Bonds²⁰ este următorul: „Estetica secolului XVIII se

¹⁸ „Il semble, par exemple, que la musique germanique ait toujours été favorable au contrepoint, au développement des idées, à une certaine gravité (soulignée par Nietzsche et Wagner), la musique française volontiers tournée vers l'inédit, la couleur, la danse, la concision, la vivacité, la musique italienne toujours attaché à la cantabilité vocale ou instrumentale et à l'expression des affetti. On peut aller jusqu'à distinguer une Europe septentrionale encline à l'intériorisation et au message sous-jacent et une Europe méridionale portée à l'hédonisme et à l'illustration” Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Presses Universitaires de France, seria “Que sais-je”, 1992, p. 10.

¹⁹ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. și Londra, 1991.

focalizează pe natura temporală a lucrării interpretate și pe structura acesteia din punctul de vedere al audienței, așadar folosește *metafora* orației pentru a defini formele muzicale. După 1800, este abandonată *metafora orației* și înlocuită cu *metafora organică*: opera muzicală apare ca un organism (vegetal, eventual), forma sa fiind o relaționare organică a părților în întreg. Ideea creșterii unui arbore dintr-o sămânță este aplicată și la piesa muzicală de către romantici, la impulsul dat de Goethe cu a sa «plantă originară»²¹.

În aceiași termeni își structurează descrierea și Leonard B. Meyer: „Nucleul metaforei organicismului aseamănă opera de artă cu un ceva viu – de obicei, cu o plantă înfloritoare – a cărei germinație, creștere și coerență rezultă, prin cuvintele lui Coleridge, dintr-o «Energie antecedentă și Principiul Sămânței». Doar o sămânță determină înălțarea diverselor părți ale plantei (de la rădăcini la tulpini, frunze și flori), deci, într-o lucrare muzicală, diverse teme, relații armonice etc. sunt luate ca manifestări ale unui singur principiu de bază – că acesta ar fi motiv melodic, acord fundamental, nucleu armonic sau eventual o sonoritate.»²²

Într-un sens ideologic, continuă muzicologul american, convențiile sintaxei și formei – modele comune ale cadențelor și înlănțuirilor armonice, a schemelor melodice și formale familiare – erau o „anatemă” pentru compozitorii romantici: „O singură speculație spune de la sine foarte mult: mai ales că de abia poate să și-l imagineze cineva pe Berlioz, Wagner sau Mahler recurgând la un joc de zaruri pentru a «compune» muzică, așa cum C.P.E. Bach, Haydn și Mozart au făcut-o!»²³.

²¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 121.

²² Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 29: „The core metaphor of organicism likens a work of art to a living thing – usually flowering plant – whose germination, growth, and coherence result, in Coleridge’s words, from «an antecedent Power or Principle in the Seed». Just as a seed gives rise to the diverse parts of a plant (to roots and stems, leaves and flowers), so in a composition the diverse themes, harmonic relationships, etc., are taken to be manifestations of a single basic principle – be it a melodic motive, a fundamental chord, a rhythmic germ, or even a sonority”.

²³ *Ibidem*, p. 25: „A single speculation here speaks volumes: namely, one can scarcely imagine Berlioz, Wagner, or Mahler constructing dice games for the «composition» of music – as C.P.E. Bach, Haydn and Mozart did!”.

Însă pe lângă calitatea (1) *organică* a procesului de a fi „germinat” dintr-un singur *nucleu* conceptual-ideatic, desfășurarea unei lucrări muzicale de acest tip este orientată înspre un (2) *scop*, o *finalitate*, iar tot „traseul” parcurs reprezintă, în opinia lui Arthur O. Lovejoy, un proces „*emergent de auto-realizare la toate nivelurile ale ordinii naturale*”²⁴. Doar cu o asemenea imagine – drept cheie de lectură – poate fi înțeleasă diferența dintre concepția formei și genului de sonată la Beethoven și, spre exemplu, la Domenico Scarlatti, Haydn și Mozart. Imaginii de „suspensie planantă”, fără nici o orientare aparentă, ci doar continuu expozitivă, pe care o are procesul într-o lucrare barocă, într-una aparținând preclasicismului sau chiar clasicismului timpuriu, lucrare structurată ca succesiune de „secțiuni” concatenate, i se opune ideea unei forme bi-tematice (cu bi-tonalismul implicit al temelor), tri-strofice, și a cărei consistență procesuală este definită de intensitatea și profunzimea transformărilor tematice din secțiunea Tratatului ca imagine a unei implacabile (3) *Deveniri*, deoarece acesta este, în fapt, cuvântul-cheie ce determină diferența. Altfel spus, „în schimbul unei ierarhii fixe de specii sau clase, stabilite o dată pentru totdeauna de creația lui Dumnezeu, iată un proces continuu în care potențialul implicit este realizat la modul gradual”²⁵.

O ultimă remarcă a lui Meyer se referă la simplul fapt că această auto-realizare completă ca Devenire încheiată este imposibilă, deoarece, dacă lumea (naturii) este lansată într-o (4) *continuă* devenire, atunci și artistul, și opera lui ar trebui să fie (p. 30). Imaginea *organicismului*, în opinia lui Meyer, poate fi rezumată astfel la un set de valori ca [0. nașterea dintr-un „nucleu” sau o „sămânță” ideatică – n.O.G.], (1) creșterea graduală și emergența, (2) mișcarea orientată către un scop, (3) starea deschisă și devenirea continuă. Chiar dacă reprezintă atribute și valori ale gândirii de tip *organic*, ele ar putea fi considerate simultan drept coeficienți ai *intensificării*,

²⁴ *Ibidem*, pp. 29-30: „The goal, as Lovejoy has shown, was emergent self-realization on all levels of the natural order”.

²⁵ *Ibidem*, p. 30: „Instead of a fixed hierarchy of kinds and classes, established once and for all by God's creation, there is a continuing process in which the innate potential of nature is realized gradually”.

restrângerii și, în același timp, ai *progresiei*, aceasta fiind relevantă în gândirea muzicală romantică ca sens al devenirii.

Progresia. Imaginea ei este divizată între două ipoteze, fiecare cu susținătorii și detractorii lor: (1) ipoteza perfecționării, care este rațiunea interioară a *înaintării* gradate înspre modele tot mai eficiente în ceea ce privește expresia, a căutării de noi mijloace pentru a realiza tot mai multe conținuturi în forme tot mai potrivite acestora sau, altfel spus, în forme tot mai performante și (2) ipoteza diversificării, într-o evidentă opoziție cu prima, înaintarea fiind realizată în conformitate cu criteriul alterității, al transformării gradate în căutarea inefabilului, a irepetabilității și expansiunii susținute a câmpului tipologic al structurilor și formelor de expresie.

Într-un sens general, putem afirma că ambele ipoteze reprezintă, de fapt, două fațete ale aceluiași proces, deoarece înaintarea istorică este realizată printr-o continuă multiplicare, precum și, în același timp, eficientizare și diversificare a tipologiilor de formă, în vederea exprimării mai eficiente a unor conținuturi tot mai diversificate. Cu alte cuvinte, binomul simbiotic formă-conținut realizează o evoluție progresivă de care putem deveni conștienți doar în măsură în care deținem posibilitățile necesare pentru a avea o imagine clară a timpului istoric și a transformărilor însoțitoare pe care, de pildă, le suportă gândirea și practicile muzicale. Acest fapt ne-ar permite să realizăm cuantificările necesare și să deducem existența obiectivă a unei transformări evolutive cu sens progresiv. Pe de altă parte, această calitate progresivă a continuității temporal-istorice ca imagine, grafic sau schemă (*timeline*) o putem elabora doar pornind de la un reper tipologic, aplicându-l ca etalon sau unitate de măsură la diverse contexte istorice de varii dimensiuni (temporale) și realizând secvențe comparative succesive, fie pe direcția desfășurării istorice – evolutiv, fie într-un sens invers – involutiv. Or, această comparație reprezintă, de fapt, modelul unei analize pe care o putem aplica unei multitudini de parametri.

Astfel, putem construi o imagine evolutivă generală selectând ca „unitate de măsură” Școala de la Notre-Dame (Leonin și Perotin), focalizându-se pe *modelul* tehnicilor contrapunctice elaborate în acea perioadă (secolele al XII-lea – al XIII-lea), în vederea realizării unei extrapolări succesive asupra etapelor ulterioare, însă păstrând focalizarea pe

specificul tehnicilor contrapunctice și realizând *comparații corelative* succesive fie între etapele creative învecinate, două câte două, fie păstrând reperul inițial – Școala de la Notre-Dame, pentru a-l corela cu fiecare etapă a evoluției gândirii contrapunctice (Ars Nova, începutul Renașterii – Philippe de Vitry, Școala franco-flamandă, Palestrina, tipologiile și particularitățile tehnicilor de contrapunctare etc.). Comparația va releva *diferența specifică* sub forma imaginii *sporurilor evolutive*, cu implicita interpretare a sensului acestora. Putem aplica acest principiu pentru a construi „arbori genealogici” ai formei și genului de sonată, simfonie, concert instrumental, selectând drept corelativ și etalon forma primară, rudimentară a fenomenului. În egală măsură, selectând „revoluția atonală” drept punct de reper în contextul muzical al secolului XX, ar putea fi realizate un șir de comparații între cele trei etape ale avangardelor moderniste doar pe linia de descendență atonală-dodecafonică-serială. Sensul unei asemenea abordări ar fi unul multiplu, deoarece, pe lângă constatările pur *statistice*, cuantificabile a *transformărilor*, la ne-ar oferi imaginea modului în care s-a transformat gândirea (selecția și asumarea unei anumite liste de calități), imaginea direcției în care a evoluat (ca și consecință a selecției din mai multe direcții posibile) și a energiei cu care s-a desfășurat această evoluție (factori implicați și expliciti care au servit drept stimuli evolutivi).

O formulare generală a *progresiei* o prezintă muzicologul francez Émile Vuillermoz, însă enunțând și o anumită interdicție care planează atât asupra termenului, cât și asupra concepției în general: „Întreaga istorie a muzicii este, prin urmare, doar decât o succesiune de tatonări, sondaje, descoperiri, de conștientizări, eliberări, anexări, extinderi ale frontierelor, de sporuri succesive, de perfecționări... pe scurt, niște cuceriri perpetue. Și dacă, dată fiind evoluția sunetelor care i-a condus pe pictorii-peisagiști de la monodia medievală la «Lever du Jour» din *Daphnis și Chloé*, noi nu avem dreptul să pronunțăm cuvântul progres, atunci trebuie să renunțăm la încercările de a-i conferi acestui termen un sens acceptabil”²⁶.

²⁶ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Librairie Arthème Fayard, 1973, p. V: „Toute l'histoire de la Musique n'est donc qu'une suite de prospections, de sondages, de découvertes, d'affranchissements, de libérations, d'annexions, d'élargissements de frontières, d'enrichissements successifs, de perfectionnements... bref de perpétuelles conquêtes.”

Se impune, însă, un comentariu în ceea ce privește această interdicție, deoarece pe lângă conștientizarea *valorii în sine* a fiecărui context istoric-muzical, rămânem cu imposibilitatea de a realiza o viziune *comparativă* structurală sau, mai rău, valorică, a fenomenelor abordate. Procedând astfel, devine tot mai evidentă imaginea contextelor istorice ca mulțime de „pete” luminiscente separate, suspendate în izolarea unicității și intangibilității lor valorice sau a particularității structurale. Chiar dacă, spre exemplu, s-ar renunța la o asemenea procedură comparativă, tot ar rămâne nevoia de a susține, măcar la un nivel de minimă vizibilitate, legăturile de înrudire între stiluri, curente, concepții și tipologii de practici, forme și genuri, pornind de la care s-ar ajunge din nou la nevoia comparației pentru a evalua gradele de transformare, noutate, originalitate sau epigonism. Deoarece este evident că sensul însuși a termenului *istorie* se validează atât prin continuitate, cât și prin *interdependența* – progresivă sau retroversivă – a fenomenelor constitutive, iar deplasarea în ambele sensuri temporale o putem realiza chiar în virtutea criteriului de asemănare, derivare, înrudire sau repetabilitate variată.

Imaginii de salturi calitative realizate între *terase tipologice izolate* le opunem pe acelea de flux, fluviu, curgere orientată, șuvoi sau alternanță dialectică de acumulări determinând mutații successive, care, la rândul lor, incită un nou val de acumulări etc. Iar gradele de alteritate le putem cuantifica prin proximitatea sau depărtarea temporală între fenomenele muzicale studiate. Astfel, putem vorbi despre evoluția istorică a gândirii și practicilor muzicale ca fiind incluse într-un proces de *modulație temporală*, în care deseori două fenomene îndepărtate care aparent nu au nici o legătură, cum sunt tonalitățile extreme într-o modulație de gradul III, pot deveni înrudite prin relevarea și identificarea treptată a tonalităților intermediare care, surprinzător – atât între ele, cât și cu tonalitățile extreme – se vor prezenta a fi într-o înrudire de gradul I. Într-un alt sens, această înrudire mediată temporal-istoric a fenomenelor o putem percepe și prin imaginea înrudirii între oameni și a gradelor acesteia, exact ca într-o modulație complexă.

Însă această imagine a etapelor stilistice drept câmpuri izolate în intangibilitatea lor valorică, ar exclude nu doar

descendența, genealogia, ci și posibilitatea unei arheologii (în ideea lui Michel Foucault), întrucât aceasta neagă principiul transmisibilității ca funcție și determinantă a evoluției, ca progresie cu sens de transformare sau mutație în vederea realizării unor sensuri, scopuri, obiective (generale sau particulare), în calitatea lor de potențialități realizabile. Or, nu mai necesită comentarii faptul că gândirea și practicile muzicale reprezintă un coeficient al unei existențe sociale, aceasta fiind văzută ca totalitate, adică simultaneitate de energii, idei, activități și imperative *corelate* și *interdependente* într-un mod „simbiotic”, fenomene de care se ocupă discipline precum sociologia, psihologia (individuală, de grup și la nivel de mase umane), geopolitica sau, la limită, psihoistoria. Iar asumându-ne aceste funcții ale unei transformări evolutive în plan colectiv, asumarea unei evidente evoluții, progresii și transformări în planul gândirii și practicilor artistice muzicale devine implicită.

Din această cauză, nu este de neînțeles nici ironia și nici revolta mascată ce răzbate într-un mod atât de vizibil din retorica zeflemitoare a următoarelor rânduri: „De altfel, propagandiștii acestei dogme [inoperanța termenului de progres – n.O.G.] nu încetează a ne furniza argumente pe care tot ei le confundă. Din momentul în care încep studiul unei epoci sau inventarul de lucrări lăsate de către un om de geniu, ei insistă cu satisfacție pe ceea ce ei numesc «achiziții», «inovații fecunde», «profeții îndrăznețe», «anticipări geniale» sau «consacrarea» muzicienilor pe care ei îi studiază»²⁷. Și ca o asemenea critică să nu rămână doar o simplă invocare a unui conflict „imaginar”, Vuillermoz desfășoară imaginea perioadei istorice cuprinse între secolele al XII-lea – al XVIII-lea din istoria muzicală europene, care conține o enumerare a generațiilor de compozitori, „încolonați” cronologic, în ideea unei implacabile *progresii valorice*:

„Citind *organum*-urile lui Leonin, ei îl felicită pe autorul acestora că a știut să ridice o simplă improvizație la înălțimea «unei opere de artă minuțios cizelată». Studiindu-l pe

²⁷ *Ibidem*, pp. V-VI: „D’ailleurs, les propagandists de ce dogme ne cessent de nous fournir des arguments qui les confondent. Dès qu’ils abordent l’examen d’une époque ou l’inventaire des ouvrages laissés par un home de genie, ils soulignent complaisamment ce qu’ils appellant les «acquisitions», les «innovations fécondes», les «audacieuses prophéties», les «géniales anticipations», les «ascensions» des musiciens qu’ils étudient.”

moștenitorul lui Leonin, Perotin cel Mare, ei declară că acest mare muzician a știut să ducă schițele lui Leonin până la punctul maxim de perfecțiune.”

[Observație: este de remarcat posibilitatea îmbunătățirii, perfecționării în relația dintre două generații succesive de muzicieni, această perfectibilitate fiind deductibilă printr-o comparație între elementele lucrărilor realizate și, evident, în interiorul aceleiași clase de fenomene.]

„Urmărind, apoi, nașterea *ars novei* lui Philippe de Vitry, ei salută «emergența unei arte noi, mai suplă, mai apropiată de viață» decât aceea a lui Leonin și a lui Perotin. Descoperindu-l pe Guillaume de Machaut ei exclamă: «Iată-ne, deci, departe de stângăciile unei polifonii incipiente și barbare a *organum*-ului și a *psalmodiei*.”

[Observație: comparația funcționează drept criteriu evaluativ prin alăturarea, de această dată, a două perioade stilistice învecinate. Perfectibilitatea funcționează nu doar la nivelul îmbunătățirii elementelor structurale, ci și la nivelul întregii concepții pe criteriul etosului.]

„Atunci când apar Ockeghem, Obrecht și Josquin des Prés, ei nu ezită să ne facă să observăm că în mâinile lor «muzica predecesorilor lor se umanizase și procedeele de elaborare își pierduseră aspectul lor mecanic și stereotipic, pentru a se transforma în mijloace de expresie noi și în principii eficiente de construcție».

[Observație: comparația scoate în evidență o mutație calitativă atât la nivelul parametrilor structurali – „principii eficiente de construcție”, cât și la nivelul expresiei – „muzica predecesorilor lor se umanizase”.]

„În prezența lui Roland de Lassus ei constată că «tot ceea ce contrapunctul de la început de secol putea conserva mai primitiv și mai jenant, aici a cedat loc celei mai impresionante lejerități melodice, armonice și ritmice»... Și puteți să anticipați exclamațiile triumfale cu care ei vor saluta «victoriile» marilor cuceritori care se numesc Monteverdi, Bach, Mozart și Beethoven!»²⁸.

[Observație: comparația relevă un următor pas în perfecționarea mijloacelor componistice (structurale și expresive), pentru a scoate în evidență accelerarea acestui

²⁸ *Ibidem*, p. VI.

proces, iar prin enumerarea numelor celor patru compozitori sunt „jalonate”, de fapt, patru etape succesive, tot mai „comprimate” ca desfășurare temporală, ale apropierii gradate de „idealul” unei fuziuni complete și definitive între structură și expresie (formă și conținut) în termenii concepției componistice clasic-romantice. Putem observa desfășurarea relativ constantă a etapelor perfecționării mijloacelor, acestea fiind ordinate în imaginea de urcare a unei scări imaginare, începând cu secolul al XII-lea al lui Leonin și până în secolul XVI al lui Orlando Lasso, pe când cele patru etape „fulgurante” de succesiune mult mai alertă, începând cu Claudio Monteverdi și până la Ludwig van Beethoven, le putem asocia mai degrabă cu escaladarea alertă a unei coaste de munte.]

Astfel, progresia semnifică într-un prim sens perfectibilitatea, care este o cheie de lectură indispensabilă în înțelegerea rațiunii interioare a progresului în artă, însă această perfecționare se prezintă și drept un obiectiv-țintă exclusiv al gândirii muzicale, permițând la rândul ei o practicare mult mai eficientă, ca și capacitate de absorbție, a unor informații mult mai diferențiate ca tipologie, mult mai mari ca și *cantitate*, mult mai valoroase ca și *calitate* a unei informații „convertibile” într-un sens pur muzical, acești trei parametri determinând o mai bună focalizare pe obiective artistice cu adevărat importante. Iar această perfecționare este realizată într-o relație de interdeterminare cu aspectul temporal, în sensul în care îmbunătățirea determină și permite scurtarea unui parcurs ideatic-temporal (perioada de acumulare-sinteză), comprimând durata fiecărei etape următoare printr-o accelerare interioară pe care o presupune într-un mod implicit.

În evaluarea acestui tip de relaționare a etapelor stilistice, rolul decisiv îl deține *comparația*, folosind de fiecare dată drept referent etapa imediat anterioară celei analizate. Iar observația lui David Harvey confirmă acest fapt: „«Compresia» trebuie înțeleasă în raport cu orice situație anterioară”²⁹. Întrebarea este *ce se comprimă*. Și cum ne putem reprezenta această *comprimare*.

În tabloul general al epocilor stilistice muzicale, această comprimare o putem reprezenta prin scurtarea sau micirea

²⁹ David Harvey, *Condiția postmodernă*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002, p. 248.

duratei temporale a fiecărei perioade istorice ulterioare. O analogie sugestivă a duratei o putem imagina prin relaționarea între timp și spațiu luând în considerare timpul necesar pentru parcurgerea unui spațiu, a unui traseu liniar început în punctul A și orientat spre punctul B. De aici devine evident că accelerarea traversării spațiului va determina o scurtare a timpului necesar parcurgerii, iar dezvoltarea mijloacelor pentru o parcurgere mai rapidă vor determina senzația de comprimare atât a spațiului, cât și a timpului.

Explicitând în textul lui concepția *compresiei spațiu-timp*, David Harvey argumentează într-un mod asemănător: „Fenomenele la care mă refer sînt exemplificate în mod util de timpul necesar traversării spațiului și de modul în care ne reprezentăm acest lucru. Pe măsură ce spațiul pare să se strîmteze, luînd forma unui «sat planetar» al telecomunicațiilor și a unei «nave spațiale Pămînt», caracterizată prin interdependențe economice și ecologice (pentru a folosi doar două imagini familiare cotidiene) și pe măsură ce orizonturile temporale se îngustează într-atît încît nu mai există decît prezentul (lumea schizofrenicului), trebui să învățăm să facem față unei senzații copleșitoare că lumile noastre spațiale și temporale *se comprimă* (s.n. – O.G.)”³⁰

O altă observație pe care o face antropologul și geograful englez este relevantă în ecuația discursului nostru, și anume referirea la Europa ca model sau câmp spațial-istoric selectat pentru a demonstra funcționarea fenomenului de *compresie*: „În cele ce urmează, voi lua în discuție această problemă din punct de vedere istoric, *folosind ca exemplu (oarecum etnocentric) cazul Europei* (s.n. – O.G.).”³¹

³⁰ *Ibidem*, p. 248.

³¹ *Ibidem*, p. 248. Este semnificativ faptul că acest cuvânt – *Europa* – apare într-un text „eterogen” ca tematizare, însă cu exact aceeași accepțiune de context-model, relevant în exemplificarea unor procese de geneză și articulare ale unor ansambluri de fenomene specifice – sociologice-filosofice-economice în cazul textului lui David Harvey, muzicale – în cazul textului nostru. Pornind deja de la acest paralelism neostentativ, putem schița „sinonimii” și analogii fecunde, spre exemplu, în înțelegerea diferenței specifice, dar și a particularităților implicite ale evoluției fenomenului gândirii și practicilor muzicale pe continentul european, incluzând aici și eventualele extrapolări înspre alte spații geografice ale modelului (canonului) muzical al Europei.

Cum funcționează, însă, acest fenomen nu doar la nivelul perioadelor temporal-istorice ale evoluției artei muzicale europene, ci chiar în ceea ce privește modul în care este concepută, reprezentată și practică concepția stilistică însăși. Cu alte cuvinte, (a) ne interesează aici cum se „comportă” conceptul de stil în contextul fenomenului de compresie spațiu-timp și mai ales, (b) care este imaginea specifică a compresiei în contextul tipologic, dar și evolutiv al stilului muzical.

De la bun început putem prezuma complexitatea extremă a acestei relaționări, pe care o putem deduce din însăși complexitatea accepțiunilor pe care le are termenul stil și care, în consistența lui *semantică* și *referențială*, se prezintă ca un sistem polistratificat.

(1) De o maximă generalizare se vedește accepțiunea termenului stil la nivelul titulaturilor perioadelor stilistice, criteriul tipologiilor istorice – stilul Renașterii, Barocului, Clasicismului, Romanticismului, stilul impresionist sau serial etc. –, aceasta fiind imaginea stratului exterior al sensului. Tocmai la acest nivel își spune cuvântul un anumit „polimorfism” semantic și o generalitate a acestor termeni periodizanți, care generează și o anumită confuzie în ceea ce privește aplicarea termenilor. În contextul listei de mai jos, accepțiunea stilului ca denominativ pentru o perioadă istorică o putem vedea și ca pe un „receptacul” sau „acvariu”, care conține toate celelalte accepțiuni ale stilului în calitate de constituente;

(2) Următorul strat – unul de profunzime – ne trimite la imaginea *subdiviziunilor* unei perioade pe criteriul *esențializării-sintezei* – stil incipient (emergent), stil de maturitate (stabil) sau stil înalt (maximă relevare), aplicabil, la acest nivel, unei perioade istorice în întregime. Spre exemplu, Renașterea o putem subdiviza în cel puțin trei perioade:

(a) una incipientă (de la Guillaume Dufay (1397-1474) sau John Dunstable (1390-1453) până la Josquin des Prez (1450/1451-1521)),

(b) una mediană, de acumulare (între Josquin și Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)) și

(c) una de maturitate, perioada stilului înalt (de la Palestrina la Orlando di Lasso (1532-1594), Carlo Gesualdo sau Gesualdo da Venosa (1566-1613) și, eventual John Dowland (1563-1626)).

(3) Criteriul localizării geografice reprezintă un al treilea strat de profunzime – stilul Școlii de la Notre-Dame, stilul școlii de la Mannheim, stilul școlii de la Leipzig, stilul italian, francez, german sau rus etc.;

(4) Al patrulea strat al semnificației reprezintă imaginea stilului individual – stilul beethovenian, bachian, mozartian etc. Aici identificăm un al doilea context în care putem aplica subdiviziunile – incipient, de maturitate, târziu. Această subdivizare funcționează, însă, doar începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu emergența ideii de organicitate, a creșterii întregii lucrări dintr-un nucleu sau a „vârstelor” biografice ale vieții unui compozitor;

(5) În continuare, putem apela formele „mixte” de identificare ale stilului *genurilor* muzicale³² – stilul simfonic, stilul concertistic, stilul operistic, oratorial sau stil monumental și cameral etc. (putem invoca aici diverse stări de „metisaj” între conceptul de stil și gen, precum cele realizabile în lucrări concrete – stilul operistic al *Requiem*-ului lui Verdi, vocalitatea ca factor determinant în simfoniile lui Schubert, „pianisticitatea” simfoniilor lui Schumann sau, din contră, „simfonicitatea” în Sonata pentru pian nr. 29, în si bemol major, op. 106, „*Hammerklavier*” de Beethoven, stilul concertistic în Sonata în si minor pentru pian, S. 178, de Liszt, „cameralitatea” simfoniilor

³² Genurile însele se prezintă, cel puțin în accepțiunea modernă, într-o impresionantă de serie de tipologii, fiecare în parte fiind „specializată” pe relevarea unui anumit aspect constitutiv, pornind de la aspecte specifice practicii muzicale și diversificându-se înspre problematizări legate de receptarea fenomenului muzical. Iată o sumă de criterii de identificare-grupare a tipologiilor de gen: (1) criteriul *sursei* (vocal, instrumental, vocal-instrumental), (2) criteriul *componenței* (trio, cvartet, dixtuor etc.), (3) criteriul *expresiei* (epic, liric, dramatic), (4) segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiției folclorice, folclorul urban, muzica maselor în opoziție cu muzica elitelor, muzica pop sau *lounge* în opoziție cu muzica clasică etc.), (5) criteriul *conjuncturii* (muzică militară, religioasă, de petrecere, de nuntă sau funerară), (6) criteriul *organizării sonore* (modal, tonal, atonal), (7) criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic), (8) criteriul *etnic-rasial* (muzica arabă, africană, amerindiană, chineză, muzica minorităților în opoziție cu muzica etniei majoritare etc.), (9) criteriul *vârstei* (muzica pentru copii, pentru adolescenți, cu o rază mai largă sau mai îngustă de adresabilitate pe criteriul vârstei) sau (10) criteriul muzicii *serioase* sau al muzicii *ușoare*.

pare și „monumentalitatea” simfoniilor impare ale lui Beethoven etc.;

(6) Al șaselea strat de profunzime s-ar putea referi la particularitățile *tehnicii* implicate în ecuația stilului unei perioade istorice – stil omofon, stil monodic, stil eterofon sau polifonic-contrapunctic (utilizând titlaturile tipologiilor de organizare sintactică a discursului muzical). În egală măsură, putem implica aici și denumiri ca: stilul modal, tonal, atonal (acestea fiind titlaturile tipologiilor de organizare tonală);

(7) Criteriul timbralității ar defini imaginea celui de al șaptelea strat – stilul vocal, stilul instrumental sau stilul lucrărilor pentru vioară, clarinet, orgă, pian, violoncel, clavecin, fiecare instrument cu un „stil” propriu în ceea ce privește posibilitățile tehnice și expresive etc.;

(8) Într-un ultim sens, al optulea, putem invoca criteriul *complexității* atunci când, spre exemplu, putem vorbi despre un stil de virtuozitate, cu gradațiile lui implicate (comparație între imaginea virtuozității, posibilă la diverse instrumente sau ca și calitate determinantă a excelenței tehnice și, implicit, expresive la diferiți interpreți). Aici putem face diferențieri, spre exemplu, pur tehnice – între Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Carl Czerny (ultimii doi au fost elevi ai lui Beethoven) și Ludwig van Beethoven; într-o altă perioadă stilistică și la un nivel transcendental al complexității, între Frederic Chopin, Franz Liszt și Charles-Valentin Alkan; la un nivel al alegoriilor de gen – între „monumentalul” și „concertisticul” Anton Rubinstein și mai „temperatul” și „cameralul” Nikolai, fratele lui; între virtuozitatea scilpitoare a lui Alexandr Scriabin și virtuozitatea „stihială”, hiper-expresivistă a lui Serghei Rachmaninov.

Data fiind această diversitate aparent inoperantă a semnificațiilor termenului, recurgem la cea mai simplă modalitate de a reprezenta procesul de *compresie stilistică*, folosind ca exemple compozitorii nominalizați în lista ipotezelor canonice, însă cu o singură diferență: punctul de plecare nu-l va reprezenta Antichitatea greacă sau Evul Mediu, și nici Renașterea.

Mișcarea de instrumentare a formei muzicale: variația de tempo și intensitate analog celei de entropie

George Balint

În mare, entropia este o *măsură a calității energiei*, în sensul că, cu cât entropia este mai scăzută, cu atât calitatea ei crește. Bunăoară, un corp a cărui energie este înmagazinată ordonat (precum cărțile într-o bibliotecă), are o entropie mai scăzută. Invers, cu cât aranjamentul energiei este mai haotic, cu atât entropia este mai mare. Conceptul a fost introdus de fizicianul Rudolph Clausius în 1856, pe când lucra la formularea celui de-al doilea principiu al termodinamicii, urmărind să definească *variația de entropie* care se produce atunci când energia este transferată sub formă de căldură unui sistem. Astfel, în termodinamică, entropia este o măsură a *cât de aproape de echilibrul termodinamic* este un sistem termodinamic.

Practic, principiul al doilea al termodinamicii precizează condițiile în care are loc transformarea energiei termice în energie mecanică. Accentul se pune pe o evaluare *calitativă*, arătându-se *sensul* în care se produc *spontan* transformările, fără a considera cantitățile de energie schimbate. În fond, reprezintă o particularizare a principiului general al schimburilor de energie, conform căruia transformările spontane de energie se realizează *de la potențialul mai înalt spre potențialul mai scăzut*. Conform formulării lui Clausius, într-un proces *arbitrar*, căldura trece de la sine doar de la corpurile cu temperatură mai mare la corpurile cu temperatură mai mică. Aceasta înseamnă că nu este posibil să se treacă căldură de la un corp mai rece la un corp mai cald, fără cheltuială de lucru mecanic. Prin urmare, entropia este o funcție de *stare*, cu referire la calitatea energiei depozitate într-un sistem termodinamic.

În analogia pe care o întreprindem, avem în vedere o anume corespondență între aspectele fizice ținând de *transferul* termodinamic al energiei (caldură→lucru mecanic) și cele muzicale, ținând de *adecvarea* mișcării de instrumentare (*Mins*) în execuția sonoră, în raport cu calitatea expresivă sau variabilitatea unei forme muzicale (*Fmz*) interpretabile ca *de-parcurs* (*dpc*). Sub acest aspect, listăm mai întâi o serie de corespondențe terminologice între fizică și muzică, pe baza căreia operăm interpretativ-teoretic analogia cu formularea unuia dintre principiile termodinamice privind transferul de energie.

Listă de corespondențe fizică – muzică

- transfer – *adecvare* interpretativ-formală;
- energie – *mișcare de instrumentare* (*Mins*);
- transfer energie – *modalizarea Mins* adecvat (coerent) formei muzicale (*Fmz*) interpretabile ca *de-parcurs* (*dpc*)
- stare – *constantă formală*;
- nivel de stare – *mărime-unitate* a unei constante formale;
- temperatura mediului – *grad / treaptă* formal-interpretativă de densitate a variațiilor (schimbărilor) *Fmz* referite unui cadru unitar;
- calitate – *modul Mins*;
- entropie – *mărime a variației Mins* în raport cu *Fmz* ;
- variație – *expresivitate*;
- variația entropiei – *expresivitatea raportului* între *variabila Mins* și *variabila Fmz*;
- variație pozitivă – caracterul de *raționabilitate* al variabilei *Mins*;
- variație negativă – caracterul de *iraționabilitate* al variabilei *Mins*;
- lucru mecanic – *Mins uniformă* (variabil predictibilă);
- căldură – *Mins aleatorie* (variabil impredictibilă).

Mișcarea muzicală este un concept referit modului de instrumentare (*Mins*) a *Fmz* în efectivizarea sonoră. Ca atare, *Mins* este un *fact de abordare interpretativ-muzicală*. Specific *Mins* este să-și repereze *Fmz* ca *dpc*, respectiv ca posibilitate

de realcătuire în vederea unui parcurs adecvat întocmai mișcării sale de instrumentare. Cum *dpc* este o configurare în timp, este implicată atât perspectiva formei *lineare*, proprie desfășurării timpului ieșind din conținutul său de continuitate³³, cât și aceea de *circularitate*, a timpului tinzând înfășurător în continuitatea sa. Precizăm însă că *Mins* nu reprezintă o abordare interpretativă pur teoretică, ea având relevanță doar prin demergerea în-parcurs. Tinzând simultan în ambele tipuri form-temporale, *Mins* se manifestă atât ca demergător în-parcurs, referit circularității, cât și ca desfășurător al *dpc*, adecvat linearității. Aprioric, *dpc* se află închis într-o punctualitate obiectual-convențională, doar potențial instrumentabilă, precum paginile unei cărți prinse între copertile acesteia, lectura fiind *probabilă* (linear) prin deschiderea cărții, și *posibilă* (circular) odată cu întoarcerea paginilor.

Perspectiva desfășurării *dpc* ca *linearitate în/prin circularitate*, implică aspectarea *Fmz* ca deschizându-se pe două coordonate, fundamentale exprimării sonore: *timpul* și *energia*. Pentru *Mins* timpul se perspectivizează analog unui spațiu monodimensional, ca distanță de parcurs în *lungime*, respectiv într-o durată scoasă din atemporalitate (unde se găsea ideatic toată-odată, ca *unime* monadică) și *predată de(s)-compus*, în *pretemporalitate*, adică anterior efectivității *Mins* în parcurs. Pe coordonata energetică *Mins* se adecvează *susținerii dpc* analogat unui spațiu bidimensional, ca *suprafață*.

³³ Credem că, aprioric, timpul pur este informal, fiind doar substanță de *continuitate*. Forma sa se ivește într-o circumstanță de incidență sau fluctuație, din care diverg simultan-alternativ (în raport cu timpul) două forțe: *inflația* - ca extindere sau dilatare în intervalitate temporală odată cu *radiația spațială* (de/în *distanță*, caracterizată cel puțin monodimensional, ca *lungime* de undă); *colapsarea* - ca restrângere sau comprimare în punctualitate temporală, odată cu *acreția materială* (de/în *masă* caracterizată cel puțin astructural, ca *densitate* compactă sau singularitate). În ambianța celor două forțe, forma timpului aspectează o dinamică cu dublu sens - *înfășurare/desfășurare* - sub genericul *circularității* (repetitivității sau succesivităților ciclice ori pulsatorii). Simbolic, numim *eveniment* o ipostază de timp înfășurat într-o *clipă*; și considerăm *interval* o delimitare de timp desfășurat ca *moment*. Formal, evenimentul/clipa este o tăietură sau articulație în abstract de timp (irelevantă ca durată, întrucât nu comportă o expresie de profil sau orientare), sinonimând un aspect de *imedialitate* incomensurabilă temporal sau *atemporală*. Intervalul/momentul sunt asociate conceptului de *durată*, ca expresie de continuitate profilată sau orientată caracterial dinspre/către un eveniment/clipă, determinând expresiile de anterioritate, ca *trecut*, și de posterioritate, ca *viitor*, în raport cu care evenimentul poate fi arondat expresiei temporale de actualitate sau *prezent*.

Prin urmare, în raport cu figura *dpc*, *Mins* se adaugă interpretativ ca o a treia dimensiune, menită să confere *relief* deschiderii *Fmz* în faptul instrumentării. Cum în tot acest demers *Mins* este factorul activ (subiectual), avem de-a face cu un dublu proces: de *investire* (transfer) în obiectul *Fmz*, ca fapt de obiectivare *Mins*; de *transformare* calitativă a expresiei relaționale *Mins-Fmz*, printr-o serie de ipostaze referite circuitului de tranzitivitate *Energie*→*Timp*→*Energie*. Astfel, în expresivizarea muzicală, energia și timpul pot fi considerate și ca *stadii Mins* alternând într-un ciclu de transformări calitative prin profiluri de tranzit energetic (*Pf-trz*) complementare:

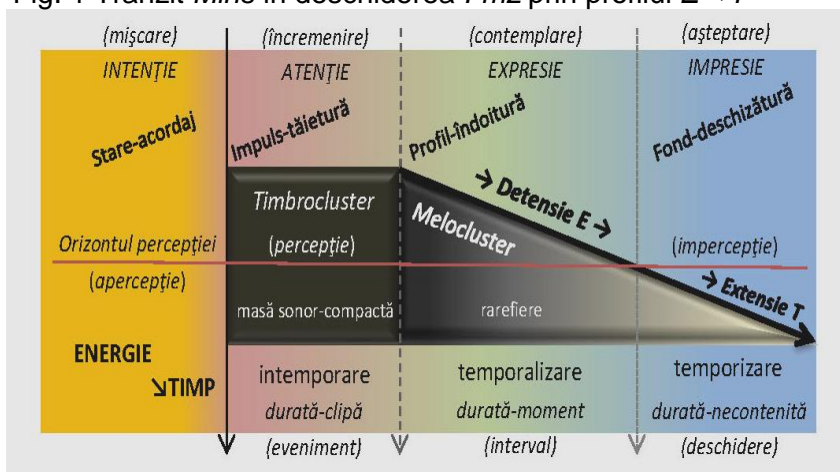
- ▶ *Pf-trz 1* ($E \rightarrow T$) - energia în *detensie* (profil descrescător) tranzitează în *extensie* (profil crescător) de timp (durată);
- ▶ *Pf-trz 2* ($T \rightarrow E$) - timpul în *compresie* (micșorarea duratei) tranzitează în *intensie* (profil crescător) de energie (intensitate).

Cele două *Pf-trz* sunt referențiabile prezumându-i *dpc* cel puțin un reper de *variabilitate constantă*, crescătoare sau descrescătoare. Să nu uităm însă că *Mins* comportă simultan două moduri de abordare interpretativă: obiectiv sau *instrumental*, ca desfășurător al compusului *dpc*; subiectiv sau *auctorial*, ca parcursor al unității (legăturii) *dpc*. Prin abordările constantelor de variabilitate în-parcurs *Mins* se relevă *instrumental*, atât ca *dezvăluitor* (al unui *dpc* deja-dat), cât și, totodată, ca *precursor-redator* al desfășurării *dpc*, a căruia continuitate o menține *alunecând* pe o linie axială, reprezentând sintetic (neted) *dpc*, astfel încât să nu modifice la propriu figura acestuia. Ca autor-interpretativ, *Mins* trebuie să identifice în *Fmz* puncte de denivelare sau articulare (îndoituri, încrețituri), de care prinzându-se, să poată avea *aderență* în-parcurs. Abordarea *Fmz* se va focaliza deci pe reperele de schimbare, *Mins* relevându-se auctorial ca *inițiator* și *înfăptuitor* al demergerii în *dpc*.

Raportându-ne tot la coordonatele energie-timp, schimbarea în constanta variabilității sau profilului de tranzit al lor se poate evidenția (articula) presupunând existența unor faze intermediare.

Pf-trz 1. Pe relația $E \rightarrow T$ se intermediază tractor printr-o pereche de faze de *adâncire spațială*, sub aspectul de *timbralitate* sonoră. Astfel, pornind dinspre stadiul *prim-energal*, demersul (formalizarea) *Mins* se inițiază prin/dintr-un *impuls incipient*, în rezonanța căruia *detensia energetică* se *densifică* sonor într-o *masă acordică compactată în simultaneitate*, percepută ca grosietate timbrală sau *timbrocluster*, apoi, odată cu *accelerarea* tempoului *Mins*, aceasta se *înclină melodic*, profilându-se temporal ca *succesivitate în/prin înlanțuire*, aspectând o rarefiere (intervalizare) sonoră, după care trece în stadiul de ordin secund, de *timp actual*, continuând ca *extensie temporală* prin *temporizare*, respectiv prin *dilatarea duratei presupus-intervalice* (către un așteptat alt-eveniment sau reviriment), într-un aspect de *momentalitate* sau aparentă încremenire (cadrare) temporală. Dacă sonor nu mai survine însă nici un alt-eveniment, timpul curge într-o deschidere la nesfârșit, referit unui sunet care continuă să scadă sub intensitatea minimă de audibilitate, “tăcând” dincolo de orizontul percepției (după cum se arată și în fig. 1).

Fig. 1 Tranzit *Mins* în deschiderea *Fmz* prin profilul $E \rightarrow T$



De-a lungul marginii de sus a tabloului din fig. 1 am numit o serie de aspecte ținând de percepția conștiinței în audição muzicală. Termenii poziționați oblic țin de *Mins* în compunerea desfășurării *Fmz*. În partea centrală, figura închisă la culoare

prezintă sintetic tranzitul sonor: dinspre o stare *aperceptivă*, lăuntric-pregătitoare; prin faza *percepției* sonor-concrete, de *timbrocluster* (masă quasi-compactă); profilat apoi prin rarefiere (detensie energetică) ca *melocluster* (printr-un fel de plastifiere a sonorității); după care trece de orizontul percepției, amplificarea sonorității în rarefiere fiind „auzită” doar ca extensie temporală. Șirul termenilor din partea de jos a tabloului sunt referiți aspectului de timp, în raport cu faza percepției sonorității. Formal, timpul se articulează prin/odată cu *evenimentul* de sonoritate, de al cărui inedit conștiința este surprinsă, trăindu-l ca imedialitate *intemporală* (fără nici o perspectivă formală), ca și cum timpul ar fi punctual-încrămățat într-o *clipă*. Odată percepută rarefierea sonoră, conștiința poate contempla detensia energetică a acesteia într-o expresie de *melocluster*, adică a unor schimbări și succesive (figurate sintetic printr-un profil de diminuare a volumului sonor), ceea ce determină sentimentul *temporalității*, ca expresie a unui *moment* (interval) de timp, până ce sonoritatea scade sub orizontul percepției. Trecerea delimitată prin această dezinvență (sonoritate→tăcere) se constituie într-o expresie de interval temporal, numit generic *moment*. În faza ultimă, deși sonoritatea continuă în rarefiere, nemaiaivând energia care s-o menține în arealul/vecinătatea percepției, se aude efectiv doar ca *durată neconținută*, inaprehendabilă formal, aidoma conținutului de substanță a timpului, continuitatea. De fapt sonoritatea însăși este percepută ca absență, conștiința intrând într-o stare de așteptare a cărei ne(mai)finire amplifică deschizător sentimentul timpului, ca *temporizare* (amânare) la nesfârșit.

Analog teoriilor expansiunii Universului după Big-Bang, unde se constată că distanța între galaxii crește odată cu accelerarea extinderii (inflației), și a aspectului de elasticitate complementară timp-spațiu (lungirea unuia sinonimând proporțional cu micșorarea celuilalt), considerăm și noi deparcursul *Mins* ca fiind o întindere de *spațiu în timp* sau, sub aspect dinamic, de spațializare (distanțare) în raport cu detemporizarea timpului. Adică, crescând distanța se micșorează timpul, odată cu (și prin) sporirea vitezei de

distanțare. Astfel, parcurgând *Fmz* ca spațiu-aparent (lungime), cu un tempo *accelerând*, reperele de articulație formală se distanțează tot mai mult între ele, inclusiv prin aceasta și față de punctul de observare. Numai că *Fmz* fiind real doar o întindere (de configurații sonore) în timp, pentru *Mins* obiectele-sunete sunt proiectate pe linia (lungimea) timpului din două perspective: 1. ca *evenimente* (incidente) de aparentă *încremenire* (oprire) temporală, corespunzător unei neutralizări a sentimentului trecerii timpului sub impresia masivității sonore (evenimentuale), ceea ce corespunde formal unui aspect de timp punctual sau *clipă* (timp imperceptibil/inmensurabil); 2. ca *distanțe* dintre sunete-eveniment, respectiv intervale temporale vide evenimential, constituind momente de *curgere* (mișcare) temporală, accentuând sentimentul lungirii timpului în detrimentul celui de sonoritate (ca masă). În mod paradoxal, cu cât mai repede se mișcă *Mins* în *dpc*, cu atât pare că lungimea acestuia (*L-dpc*) se amplifică. Este ca și cum am spune că, variind tempoul *Mins* prin accelerare, cresc duratele-interval (*div*) dintre duratele-eveniment (*dev*). De fapt este invers, căci *Fmz* precede *Mins*. În schimb, prin *Mins* se actualizează *Fmz*, în/ca fapt.

Ca să înțelegem acest aspect luăm spre exemplu o mișcare gestual-dirijorală, la care observăm viteza de mișcare a mâinii în timp ce se aude o succesiune de sunete variind exclusiv pe coordonata înălțimilor, ca monodie. Înălțimile survin deci periodic, intervalele temporale dintre ele fiind totuna cu duratele efective ale fiecărui sunet. Presupunem că tempoul derulării sonore este unul destul de moderat, o schimbare de înălțime articulându-se odată la un timp metric (*tm*), gradat metronomic, să zicem, la $tm = 60 \text{ MM}$. Dacă dirijorul tactează la scara 1/1 (*tm* de *tm*), mișcarea gestuală ne apare perfect adecvată cu periodicitatea schimbării înălțimilor. Dacă tactarea dirijorală va diviza (simetric/asimetric, giusto/rubato) în raport cu *tm* ai monodiei pe care o audiem, vom avea dintr-o dată două aspecte de tempo: unul dat prin auzirea schimbărilor de sunete-înălțimi, celălalt, prin faptul că vedem o *mai rapidă* mișcare a mâinii. Întrucât suntem mai sensibili la imagine, vom fi tentați să credităm tempoul dirijoral, percepând iluzoriu că tempoul sonor

este mai lent decât cel gestual, chiar dacă am ascultat înainte și varianta celor două în raportul tactării timpo-metrică (Ttm) de 1/1. Până la un anume prag al percepției noastre dirijorul poate comprima Ttm , generându-ne impresia unei răririi sau *dilatări temporale expresive* (interpretabile pozitiv) a sunetelor monodiei. Apoi, dacă mișcarea dirijorală continuă să se densifice, fiind tot mai rapidă (indiferent de amplitudine), diferența de tempo o simțim ca dezacord sau inadecvare, prin aceea că totuși dirijorul tacează prea repede, ori parcă și monodia curge prea lent?... Dacă însă monodia s-ar derula într-un tempo mai strâns ($tm = 120$), dirijorului i-ar fi mai confortabil să-și adecveze gestul printr-un tempo de Ttm mai lent (preferând probabil tot valoarea de 60 MM). Văzând și totodată auzind noua varaintă a perechilor de tempo, este posibil să percepem monodia pe un alt nivel formal, alcătuit din unități constituite din succesiunea mai multor sunete decât am constatat probabil că cuprindeau cele din varianta anterioară. Dar asta este deja o altă discuție.

La fel este, sau poate chiar mai interesant, dacă translăm și mișcarea gestuală pe plan sonor. Ar rezulta o polifonie de două monodii derulate în tempouri simultan-diferite (proportionabile sau nu, printr-un același numitor tm). Desigur, implicând și o clară diferențiere de registru și/sau timbru, și presupunând că vocea „dirijorală” s-ar constitui doar pe un singur ton, am percepe-o imediat ca acompaniament la monodia dată inițial. După cum vor varia duratele vocii de acompaniament, fie între niveluri de tempo (discret sau brusc), fie ritmic, pe același nivel-tempo), vocea solistă va fi altfel percepută. În general, *dramaturgia dinamicii Fmz* se compune și determină prin modul de aspectare simultană a cel puțin două tempouri, diferind ca nivel sau mod de variere (agogică și/sau ritmică).

Avem deci de-a face cu perspective diferite asupra duratei. Pentru muzică, toate aspectele sonore (înălțimi, timbruri, intensități, durate), sunt *valori expresive*. Formal, duratele sunt cotate ca *expresii de continuitate*, și abia prin abordarea *Mins* diferențiem între *dev*, ca dilatări (abateri prin oprire/accentuare) din/în cursivitatea parcursului, și *dív*, ca alinieri (consecvențe) în continuitatea parcurgerii. Funcțional, pentru *Mins*, *dev*

corespund *inițierii* unui *model dpc* fixat ca *incipit compozițional* (*icp*), iar *div* sunt instrumentate prin *inertțierea* unor *secvențe* (*scv*) orientate ca *profil-vectorial* (*pfv*) în susținerea variabilității intervalizând între *dev* succesive, pe/din linearitatea *L-dpc*.

De exemplu, durata unui motiv (unități de expresie) muzical(ă) odată dat, are calitatea de *dev*. Dacă acestui motiv îi succede prin juxtapunere imediată unul major diferit, avem o nouă *dev*. Dacă însă între cele două motive se trece prin câteva repetări minim-asemănătoare ale primului motiv, șirul consecvențelor se va subsuma unei *div*. Totodată, repetițiile (*consecvențele*) se vor ordona pe baza unui criteriu, determinând în cadrul *div* o anume coerență formală, obiectualizată ca *profil de orientare* pe coordonatele de: spațiu – ca orientare profilată suitor sau coborător (precum transpozițiile între registre sau trepte-înălțimi); timp – ca lungire (amânare) sau scurtare (grăbire), prin dilatarea sau comprimarea duratelor unor formule ritmice. Prin urmare, repetabilitatea, cel puțin ca secvențare în *rimă*³⁴, constituie reperul-suport fundamental de coerență în expresivizarea *Fmz* prin *div*, considerate ca valori de profil-intervalic-tranzitoriu-orientativ, numit mai simplu, *profil-vector* (*pfv*). Raportat *Mins*, *pfv* este adecvat natural (intuitiv), sub aspectele dinamic (creștere/diminuare în intensitate) și/sau agogic (grăbire/rărire în tempo), ca moduri (calități) energetice.

Pf-trz 2. Segmentul transformărilor energetice tinzând complementar-recuperator către stadiul original, survine printr-o *schimbare de perspectivă*, sensul inițial al temporizării articulându-se reversiv în *detemporizare*, prin limitarea (încetarea) temporizării, momentul (durata intervalică) tinzând reprimativ într-un cadru de continuitate minimă, sau clipă. Formal, *momentul* exprimă o constantă/legătură de variabilitate, *clipa* definindu-se ca valoare elementară de continuitate. Prin urmare, clipa poate servi drept unitate în măsurarea momentului, considerat ca valoare-cadru a unei stări de *variabilitate în continuitate*.

² Considerăm *rima* drept indice de asemănare formală între incipiturile a două sau mai multe secvențe localizate temporal, indiferent de momentul (rangul) fiecăreia dintre ele într-o succesivitate (șir).

Așadar, din perspectiva stadiului energetic secund se profilează tranzitul *retractor* $T \rightarrow E$, prin care *Mins înfășoară* (retrage) *dpc*, petrecându-se (variind) printr-o altă pereche de două faze. Trece mai întâi printr-o fază timp-spațială, de *reliefare sonoră*, exprimabilă ca *declinare melodică* sau *diatonie* (tonuri distincte în șir-pereche), și descriabilă printr-un dublu aspect: de *reprofilare temporală* prin *secvențialitate*; de *profilare spațială* prin *intervalitate*, ceea ce determină *extensia spațială* în plan vertical, din această fază.

Ulterior, în faza adecvată printr-o *încetinire* a tempoului în-parcurs, *extensia spațial-verticală* atinge climaxul, ca *punctualizare sonoră la vârf*, sub aspectul de sunet-*înălțime*, delimitat *uniton* (ca doar acolo), într-un areal/registru de înălțimi, și conceptual-ideatic pur, adică nealterat timbral (*sinus*)³⁵.

Dacă în faza punctualizării spațiul sonor este șlefuit înălțime de înălțime, sub aspect temporal *div* s-au anihilat, durata fiind aferentă doar înălțimilor punctuale, prin calitatea diferitelor valori de continuitate ale acestora într-un același cadru *Fmz* evenimentțial (*dev*). Putem constata că detemporizarea s-a împlinit odată cu recuperarea timpului reversiv-tranzitoriu în energia din care provine. Cum ne aflăm într-o fază de intensie energetică, iar *div* au fost comprimate până la aparent totuna cu duratele diferitelor înălțimi punctuale (căci în fapt au fost comprimate definitiv, devenind clipe), intensia energetică tinde să se conserve prin netezirea *dpc*, respectiv regularizarea *dev*, mai întâi prin unitarizare divizionară (cu același numitor comun, cât mai simplu), iar apoi, pe cât cu puțință, prin egalizarea *dev* în șir, ceea ce corespunde aspectului de periodizare *dev*. Formal, aceasta se constituie prin asocierea *dev* în formule repetabile minim-asemănător, rimând pe diferite niveluri *Fmz*. La rândul-le, nivelurile *Fmz* diferă cantitativ, prin numărul *dev* împerecheate într-o formulă. Rezultă astfel un aspect de

³⁵ Desigur că instrumentele muzicale nu furnizează frecvențe pure - exceptând posibilitățile instrumentelor electronice -, în general, absența senzației de timbru fiind defavorabilă expresivității. Însă noi ne aflăm pe tărâmul *Mins* în raport cu *Fmz*, pentru care sunetele sunt aprioric repere formale elementare de conținut conceptual-ideatic, încă „nealterate” prin realitatea sonor-muzicală.

regularitate formală prin *dev* așezate colinear, asemănându-se prin cel puțin aceeași durată periodică. Succesiunea constituită astfel, ca *șir de dev-periodice* (*Sdp*), permite *Mins* abordarea *dpc* printr-o constantă form-energetică de tempo. Relativ acestei abordări, *Sdp* se reconstituie în/prin și pentru *Mins*, ca *pulsație* (pentru care păstrăm același simbol literal, *Sdp*).

Înțelegând că agentul energial este *Mins*, *Sdp* aspectează caracterial relația *Mins-Fmz* (energie-timp), în raport cu abordarea *dpc* printr-o constantă de mod tempic. Prin noțiunea de *tempo* punem laolaltă coordonatele de energie și de timp, în referința cărora *dpc* este adecvabil demersului *Mins*. Tempoul este deci un indice de acordaj formal în relația *Mins-Fmz*. Ca atare, pulsația este aspectul *Mins* situat în tempo, relativ efectivizării *Fmz* într-un/ca parcurs sonor. Astfel, în vreme ce *Fmz* se aude expresiv (contemplabil) ca variabilitate sonoră, *Mins* se concretizează instrumental (practicabil) ca *Sdp*, respectiv consecvență în susținerea adecvată tempic a *dpc*. Punctul de joncțiune al unei articulații *Mins* cu incipitul unei rime *Fmz* se relevă ca *accent al mișcării de instrumentare* (*acMins*).

Pe linia timpului, repetiția constă dintr-o pereche *eveniment-(minim o)-secvență*, ai cărei termeni sunt identici figurativ (consecvenți). Cum respectivii termeni sunt configurați cel puțin pe perechea coordonatelor înălțime-durată, repetarea va aspecta și ceea ce este relevant pulsației tempice: echidistanța sau periodicitatea. Și cum evenimentele se succed tangent (nonintervalic) prin juxtapunere, având deci numai durate-expresii de continuitate (asociate înălțimilor), nu putem vorbi formal de o linie-timp pe care incidează succesiv-periodic evenimentele (într-un aspect *Sdp*), ci de o configurare a timpului din chiar evenimentele ca atare. Doar la nivelul-cadru al fiecărui eveniment luat teoretic separat (momentan/intervalic), timpul mai este linear.

Generic, succesivitatea prin repetabilitate aspectează forma circulară, proprie timpului tinzând-înfașurându-se în conținutul său de continuitate. Cu cât segmentul repetat este mai compus temporal într-o expresie de *înlănțuire*, cu atât caracterul circularității timpului este mai ciclic (*abc; abc; abc* etc.). Invers, cu cât segmentul reluat este mai simplu, fiind lesne *separabil*

dintr-o succesiune, circularitatea capătă un caracter pulsatoriu (*a, a, a, etc.*).

În situația unei intensii energetice tot mai crescânde, duratele-expresii de continuitate se comprimă odată cu micșorarea intervalelor dintre înălțimi, într-un aspect general de *diminuare spațială*. Continuând astfel, sunetele înălțime-durată ajung să se decontureaze discret, într-o singură linie, ca *sublimare monodică* până la unitonie. Asociat acestui fapt, și punctele-incipit ale rimelor *Fmz* se apropie, determinând densificarea frecvenței *acMins*, care generează apoi, prin contopirea accentelor, un mod de *încetinire* a *Mins*, corespondent intensificării către starea energetică originală, echivalentă impulsului prim, din care se va putea iniția un nou ciclu $E \rightarrow T \rightarrow E$ (prin perechea tranzitelor complementare tractor-retractor). Rezumăm teoretic cele două *trz-Mins* ale profilurilor de densitate și intensie energetică, în fig. 2.

În raport cu una sau alta dintre cele două variabile constante ale *Pf-trz*, *Mins* tinde să se conserve în-parcurs printr-un tempo invers proporțional cu densitatea articulațiilor *Fmz*, exprimată ca număr de evenimente într-un moment determinat (delimitat convențional/formal). În sinteză, de-a lungul *Pf-trz* tractor, pe măsură ce energia scade în(spre) temporizare, *Mins* se adecvează *dpc* prin accelerare; pe *trz* retractor, în raport invers cu intensia energetică (și comprimarea duratelor *div*, apoi *dev*), *Mins* se conservă în *dpc*, prin încetinirea tempoului. Practic, *Mins* poate aborda *dpc* pe diferite niveluri de tempo, conferindu-i prin aceasta *Fmz* o expresie de *greutate temporală*. Așadar, corespondent perspectivizării *Fmz* printr-un caracter-imaginal de greutate sau grosime a linearității *dpc*, *Mins* va comporta o pulsație de tempo repede. Considerând *Fmz* din perspectiva unei temporalități lejere, de linie *dpc* subțire, *Mins* va aborda în-parcurs un *Sdp* în tempo rar. Mai mult, în raport atât cu variabila densității articulațiilor referite unor schimbări de profil *dpc*, dar și cu unele aspecte de rimă sau simetrie (periodicitate) ale acestora, *Mins* poate trece sau varia prin/pe diferite grade de tempo, după cum arătăm și în fig. 3.

Fig. 2

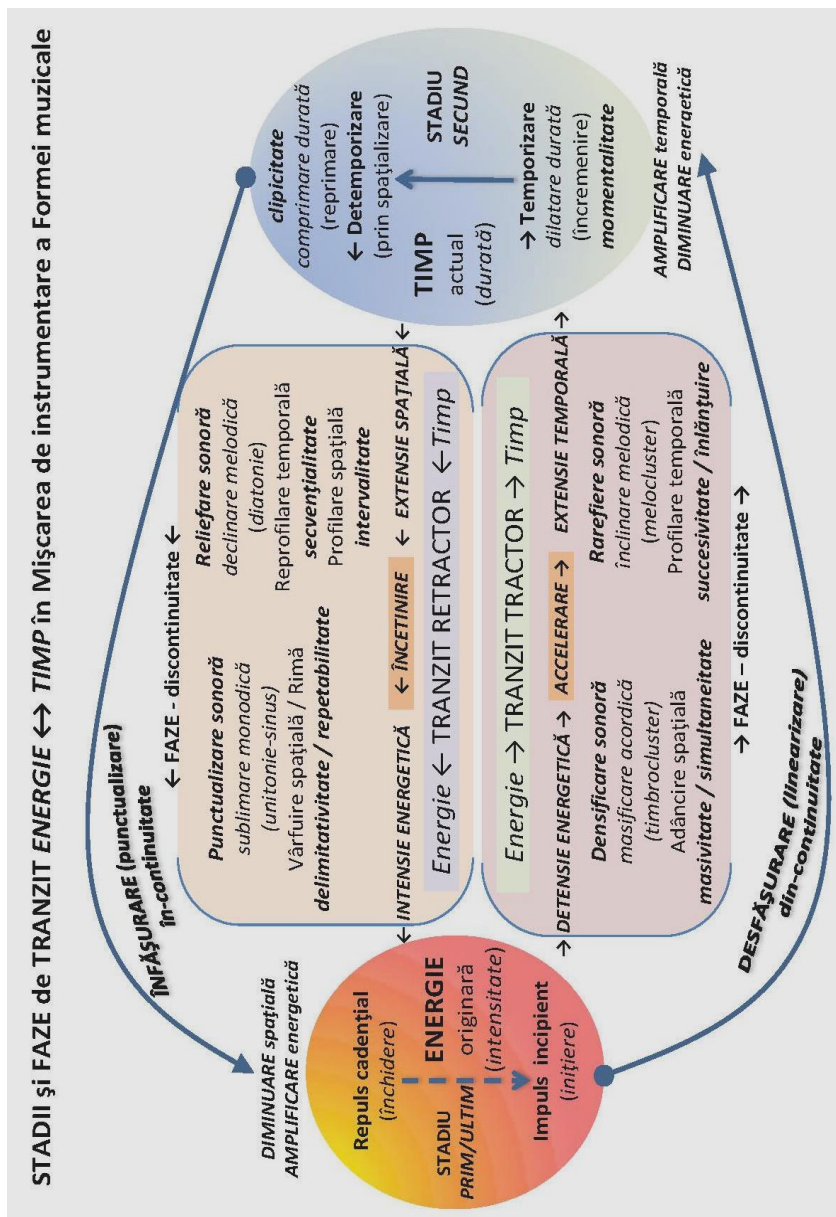
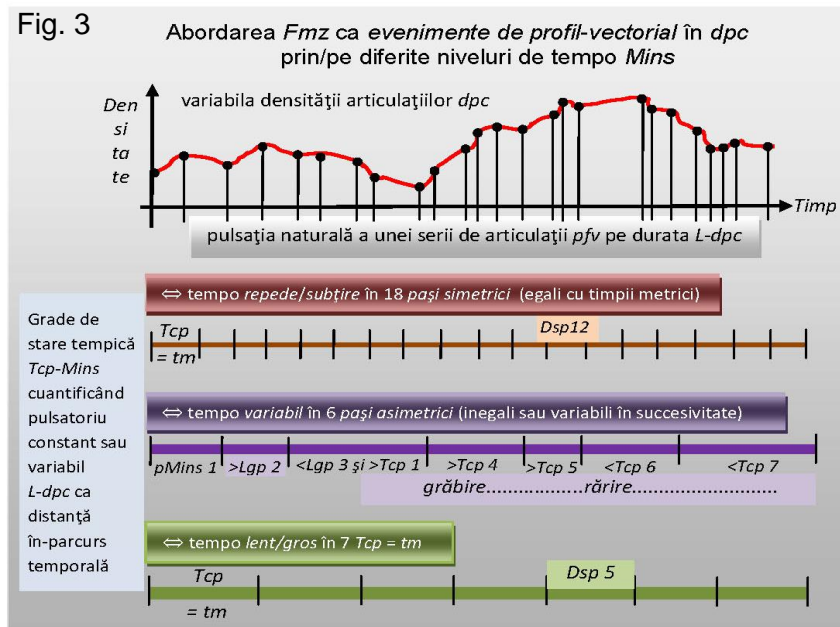


Fig. 3



Ca factor dinamic (subiect interpretativ), *Mins* se definește din trei perspective și/sau faze de adecvare: *intenționat*-ideatic – în raport cu *Fmz*; *conceptual*-teoretic – în raport cu *dpc*; *interpretativ*-expresiv – în faptul parcurgerii. Conform fiecăreia dintre aceste perspective *Mins* interpretează pe coordonata timpului, luând ca repere formale:

1. *Unimea* (*U-Fmz*) = dat-totodată de timp ideatic sau atemporal (abstract), corespondent unei inspirații sau viziuni preconceptuale (posibil arhetipale);
2. *Lungimea* (*L-dpc*) = distanță într-un timp *de(s)*-compus (conceptual), aspectat ca succesivitate posibil-logică (mensurabilă), dar nelegată sub aspectul coerenței de expresivitate; pe linia succesivității se delimitează temporal între două tipuri de funcții formale alternative: *modelul* – ca durată-eveniment (*dev*) cu funcție tematică sau motivică, fixat sau inițiat într-un *incipit* compozițional (*icp*); *secvența* – ca durată-interval (*div*) cu funcție narativă sau dezvoltătoare, inerțiată printr-un *profil-vector* (*pfv*) de orientare/ordonare într-un *șir* (de secvențe);

3. *Suprafața (S-dpc)* = figură de timp bilateral, reunind două tipuri formale: *linearitatea* – corespondent aspectului de timp deschis, ieșind divergent sau radiant dinspre conținutul său de continuitate, ca *succesivitate în ireversibilitate*; *circularitatea* – ca timp tinzând reversiv-epicentric înspre conținutul său de continuitate, aspectând o *succesivitate în ciclicitate*.

Raportat fiecareia dintre cele trei etape/perspective-reper formale (U.L.S. - *dpc*) menționate, adecvarea *Mins* se vedește caracterial prin diferite expresii de *continuitate*, respectiv de abordare unificatoare, unitară și totodată corentă expresiv a datului muzical, într-un mod de reliefare interpretativă pe care-l numim generic *conduită (C-Mins)*. Distingem astfel trei tipuri de *C-Mins*.

a. Referit *U-Fmz*, *C-Mins* se adecvează ca stare de timp factic sau *contemporal*, exprimând o *voință* de *continuitate-în-unicitate*, probată ca constantă form-energetică într-un anume grad și/sau registru de tempo³⁶.

b. Pe distanța *L-dpc*, conduita *C-Mins* interpretează analogând mai întâi dat(-de-compus)ul temporal al acestuia cu un spațiu monodimensional, pe a cărui (doar) *lungime* poate varia expresiv, ca *oprire* (încremenire/impuls) – *mergere* (curgere/inerție), în funcție de reperele *dev* și *div*, exprimând o *putință* de *continuitate-în-variabilitate*.

De-a lungul întregului șir de evenimente din compusul *L-dpc*, *C-Mins* caută indici de asemănare sau *rime*, prin care să-și releve *dinamica* formei *dpc* din perspectiva dimensiunii interpretative de *adâncime*³⁷, sub diferite aspecte de consecvențialitate, ca invarianță/stabilitate timpo-tempică prin

³⁶ Gradul de stare tempică este referit unui registru generic de tempo – *lent*, *moderat* sau *repede* – ca indicație punctual diferențiată în cadrul acestuia.

³⁷ Adâncimea este un mod de interpretare a dinamicii formei muzicale sub aspectul stabilității și/sau invarianței în consecutivitate (succesivitate) a unor segmente formale elementare sau minim-suficiente, ca unități expresive. Interpretativ-analitic, segmentele variind într-un șir de continuitate sau înlănțuire sunt dispuse unele sub altele (în ordinea apariției), încolonate în *rimă*, respectiv aliniate pe criteriul asemănării la stânga segmentului, dinspre incipitul acestuia. După cum, citind în jos (dinspre primul segment al coloanei), rimele sunt mai slabe sau mai puternice (precum între segmente identice), se obține o imagine a *variabilității în continuitate*, referind asupra gradului și sau modului dinamic de stabilitate a formei (coloanei) de-a lungul desfășurării ei, ca succesivitate temporală.

repetitivitate periodică sau de *pulsație* - în șir de *timpi metrice* (*tm*) singulari sau împerecheați în *formule ritmice* -, ori prin succesivități înlănțuite în perioade de *ciclicitate*. *Mins* își poate concepe astfel o strategie de conservare energetică pe un *parcurs-interfață* de formă netedă (regulată). Chiar și presupunând că pe *L-dpc* ar fi înșiruite, netradițional,³⁸ o mulțime de segmente total diferite, *Mins* va proiecta colateral-simultan acestuia o *interfață* de timp grilat unitar, astfel încât *L-dpc* să poată fi măsurată instrumental-riguros, cu o durată *tm* teoretic-muzicală sau fizică (secunde/minute), ori empiric-aproximativ, prin timpi relativ-scurți/-lungi.

c. Adecvat form-temporal *S-dpc*, *C-Mins* ne apare ca *mod expresiv* sau *stil de variabilitate-în-continuitate*. Dacă *L-dpc* este un deja-dat (*predat*), iar tempoul, o relație de stare *Mins* în parcurs (referită *U-Fmz*, printr-o tradiție sau convenție, incluzând și indicația din partitură), stilul particularizează *C-Mins* sub aspectul interpretativității. Aceasta implică o dublă diferențiere față de datul formal: în raport cu coordonata linearității timpo-metrice, având ca unitate o formulă *tm*; în raport cu schimbările formale de orice fel, respectiv cu *încrêțiturile* care reliefează (expresivizează) linearitatea netedă (spațio-temporal) a suportului (ideaticii) *Fmz*, reperabile în *C-Mins* ca *articulații*.

³⁸ Condiția de fezabilitate *Mins* în-parcurs pretinde o foarte bună însușire/asumare a datului formal *dpc*, fie prin repetiții (ca metodă de adâncire a unor reflexe de instrumentare raportate exclusiv *dpc*), fie printr-o formidabilă intuiție (empatizare). Odată probat-legitim (clasicizat), modul/metodica de instrumentare propriu-zisă se conservă și șlefuiește (readaptează) ca valoare, în și prin forța/veghea (memorialitatea) unei tradiții culturale. Cum însă sunt de parcurs și forme auctoriale, nereferite cu totul unei tradiții, este necesară instrumentarea acestora prin interfețe netede sau cu un grad mai ridicat de regularitate. Cel mai adesea, compozițiile muzicale sunt prezentate în partitură și cu această lentilă însoțitoare, indicațiile de tempo și mai ales de măsură fiind demult repere uzuale. Grație acestui *demers*, *Mins* se poate acorda *dpc* și odată cu propriul fapt, ca mers în-parcurs sau parcurgere. Cu timpul, însuși acest mijloc-interfață poate deveni o însușire reflexă, *Fmz* părând din-parcurs ca și cum ar proveni din modul parcurgerii de către/prin *Mins*. Deși impresia (din exterior sau nemișcare) este că *Fmz* ar fi aceea care survine în timp, din perspectivă *Mins* – aflat în mișcarea de parcurgere a întinderii *dpc* –, el este subiectul temporalizator, pe o distanță deja existentă (*pretemporală*).

Forma *Mins* în-parcurs (pe *S-dpc*) este analogată perechii celor două forme de timp, constând deci din succesivități *relativ linear-circulare*, sub două moduri/aspecte de relativitate:

- a) de *relativă consecvență* în raport cu rima și/sau *div*, deduse din *L-dpc* ori din interfața (grila) acestuia;
- b) de *relativă variabilitate* în raport cu *dev*, ca segmente formale dispuse la dreapta sau rânduite prin neasemănare (ca motive diferite, neîncolonate).

Considerând *pasul* drept reper fundamental al *C-Mins* în-parcurs, definim *pMins* ca unitate timpo-tempică simplă sau elementară cu care se parcurge faptic-expresiv distanța *L-dpc*.

Interpretativitatea sau conduita *pMins* se caracterizează sub trei aspecte modale de timp:

- 1) grad/registru de stare tempică sau *tact* (*Tc-pMins*);
 - 2) nr. de articulații/joncțiuni formale cuprinse sau *densitate* (*Ds-pMins*);
 - 3) mărime (durată) *pMins* relativă *tm* sau *lungime* (*Lg-pMins*).
- ① *Tc-pMins* sau *Tcp* se diferențiază pe linia timpo-metrică a *dpc*, constituindu-se în raport cu *tm* ca *tact-timpo-metric* (metronomic) sau grad/registru-tempic lent/repede în-parcurs. Gradul de stare tempică *pMins* este o *constantă de profil*, care poate fi identică sau variabilă (prin grăbire/rarire) în raport cu registrul stării tempice de referință, ceea ce incumbă noțiunii de agogică. Referit aspectului de stare, condiția calității de *profil constant* impune o consecutivitate de minimum trei *Tcp*. O succesiune de numai doi *Tcp* nu poate aspecta mai mult decât o pereche de durate, respectiv o formulă ritmică.

Pe de altă parte, grupând doi sau mai mulți *Tcp* consecvenți (și egali cu *tm*) în serii numeric identice, configurația *dpc* poate fi aspectată prin diferite calități metrice (binecunoscutele măsuri muzicale), care colorează caracterial timpo-metria unui segment sau a întregii *L-dpc*. Generic, numim aceste culori *timbrometrie*. Adesea, chiar dacă o lucrare muzicală este livrată în partitură sub o anume configurație timpo-metrică (ca măsură definită prin numărul *tm*), *Mins* se poate diferenția temporar, abordând o altă culoare metrică ori doar o altă nuanță, diferind prin modul grupării *tm* în cadrul aceleiași măsuri generice.

De exemplu, o grupare de *3tm* succesivi indică un caracter de timbrometrie (culoare metrică) ternară, care poate fi nuanțată în trei variante de ordin *tm-cumulativ*: primii doi *tm* și ultimii doi *tm* – ca nuanțe asimetric-binare; toți trei *tm* – ca nuanță metric-unică (monadică). Se pot concepe și nuanțe de ordin *tm-divizionar*, în tot felul de combinații, între subdiviziuni de pe un anumit nivel ori de pe niveluri diferite. În exemplificarea din fig. 3, parcursurile *Mins* referite *L-dpc* aspectează diferite grade de stare tempică. Astfel, primul și al treilea tempo sunt constante ($Tcp = tm$), iar cel din mijloc este permanent variabil, profilând o *accelerare* (Tcp 3-5), urmată de o *încetinire* (Tcp 5-7).

② *Ds-pMins* sau *Dsp* poate varia ca greutate sau *accent*, în raport cu densitatea articulațiilor dintr-un interval *pMins*, corespondent *dinamicii* muzicale. Bunăoară, tot în fig. 3 am marcat pe linia tempoului *repede-constant* intervalul *Dsp* 12, pe considerentul că, comparativ cu toți ceilalți pași (având aceeași durată cu *tm*), aici este cuprins cel mai mare număr de articulații *Fmz*, conform graficului imaginat ca exemplu. La fel am procedat și pentru varianta de tempo *lent-constant*, subliniind ponderea *Dsp* 5. Totodată, pe întreaga linie a acestui tempo greutatea *pMins* este mai mare, analog unui registru sonor grav, de timbru *gros*. Menționăm însă că un *accent Mins* nu trebuie să coincidă neapărat cu unul sonor, el având totuși o pondere sensibilă în raport cu tipul *Mins*, care poate fi: *gestual* - pentru un dirijor sau instrumentist -, *conceptual* - pentru un compozitor, analist sau lector mental al partiturii -, ori chiar *verbal* – pentru un narator al *Fmz* ca operă-de-povestit³⁹, sub aspectul semnificației sau tematicii acesteia.

³⁹ Considerăm că forma muzicală ca *operă-de-povestit*, comportă și o funcție de *călăuzire* într-un mod al gândirii muzicale, instrumentabilă printr-o narațiune verbală. O atare *călătorie* (prin verbalizare) nu constituie o experiență de ordin performativ, întrucât nu țintește către dobândirea competenței de a semnifica ficțional, ca și cum *Fmz* ar fi proiectul/baza de ilustrare a narațiunii, ori invers, aceasta s-ar propune drept referință simbolică în parcursul *Fmz*. Narațiunea verbală ni se propune ca mod de amplificare valorică a *audiției*, *inițiindu-l* pe auditorul *Fmz* în calitatea de *ascultător al operei* ce poate deveni aceasta, revelându-i-se pe măsura putinței lui de participare în contemplarea propriei ascultări, ca *prezență în act*. Astfel, între *Fmz* și verbalizarea narativă nu avem de-a face cu o relație de ordin ilustrativ-simbolic (alternativ, în funcție de sensul lecturii, oricare dintre termeni putându-l conota semantic/reprezentativ pe

③ *Lg-pMins* sau *Lgp* comportă expresivizări corelate separat, unor anume *tm* din șirul timpo-metric. Întrucâtva, aceasta se aseamănă aspectărilor *Tcp*, unde duratele *tm* referite unei variații de tempo (în profiluri de minimum trei *Tcp*), apar mai lungi sau mai scurte. În cazul unei variații *Lgp*, aceasta corespunde punctual unui *tm* din șir, figurându-l ca mai lung (mare) ori mai scurt (mic), fapt nedeterminant agogic (ca grăbire ori rărire graduale, într-un registru de stare tempică).

Spre exemplu, în șirul *pMins* din tempoul *inconsecvent-variabil* (linia din mijloc) din aceeași fig. 3, putem spune că toți pașii, exceptându-l pe primul (luat ca model, întrucât pe această linie nu avem și o referință a constantei *tm*), variază în raport cu primul *pMins*, care are calitatea de pas generic. Doar acolo unde o succesiune de minimum trei *pMins* comportă o constantă de profil, aceștia se pot grupa și ca *Tcp* (respectiv *Tcp* 3-5/accelerare și 5-7/încetinire). Prin urmare, exclusiv *Lgp* rămâne doar *pMins* 2, a cărui variere (față de *pMins* 1) nu se concatenează unui profil agogic constant.

Din toate cele prezentate referitor la *Mins*, înțelegem că acesta reprezintă în fond acțiunea efectiv interpretativă (de conduită) în raport cu un concept, schemă de compoziție, proiect sonor configurat în/ca partitură sau un dat spre audiție. Desigur, după natura fiecăreia dintre aceste ipostaze ale operei muzicale, *C-Mins* va arăta altfel. Ceea ce este însă propriu *Mins* în oricare dintre ipostaze, constă în următoarele:

- reprezintă subiectul interpretativ într-un act de expresivizare;
- se relevă exclusiv prin actualitatea faptului său, de *aici-acum*;
- se adecvează expresiv (interpretativ) unui precedent formal, fie prin conformare, fie prin abatere;
- reperele fundamentale ale adecvării *Mins* sunt identificate pe coordonatele de energie și timp, ca ipostaze sau faze ale transformărilor modului (energiei) *Mins*, într-un ciclu de

celălalt, ca semn ori ca semnificant), ci de caracter *inițiativ-contemplativ*, al cărui subiect devenitor este tocmai cel care ajunge să (se) poată asculta (distinge, contura) din audiție, ca din (pe) sine însuși.

două profiluri de tranzit complementare, bornat de/prin alternanța între stadiile de energie: *prim-ultim*, al energiei (*E*) în deplinătate, potențial-instrumentale sau obiective; *secund-intermediar*, al energiei scăzut-devenite ca timp (*T*), manifest-intonaționale (expresiv-personale) sau subiective.

- întrucât *Mins* se particularizează interpretativ mai ales în raport cu timpul (ca stadiu energial secund), fiecare dintre cele trei aspecte de conduită *Fps-Mins* în parcursul *dpc* (pe care tocmai le-am comentat ceva mai sus), conferă o altă perspectivă de expresivizare a timpului *Fmz* interpretate:

- ▶ *Tactul* (*Tcp*), ca ton de pășire, într-un aspect de *armocronie* în temporizare (stare / constantă tempică);
- ▶ *Densitatea* (*Dsp*), ca pondere a pasului, aspectând o *timbrocronie* în accentuare (grupare / dinamizare timpică);
- ▶ *Lungimea* (*Lgp*), ca întindere de pas-anume, profilând o *melocronie* în secvențializare (formulare / împerechere ritmică).

Din perspectiva constanței mărimii pasului ca *Tcp*, respectiv a tempoului de instrumentare în parcurs, *C-Mins* o analogăm variației de entropie. Am considerat astfel, analog transferului căldurii, două coordonate de adecvare *Mins* în-parcurs (fapt):

- I. *stare timpo-tempică* sau de *tempo* - ca energie *Mins* distribuită într-un interval de timp (*div*) sau *tactată linear* (pulsată pe o *L-dpc*) – determinând calitatea expresiei de *continuitate* a *U-Fmz*, în *armocronie* cu forma *L-dpc*;
- II. *inițiere form-energetică* sau de *impulsionalitate* – ca articulare *Mins* focalizată într-un eveniment de timp (*dev*) sau *accentuată punctual* (densificată pe un *Lgp*) – determinând calitatea expresiei de *durabilitate* (sustenabilitate temporală) a *Fmz-dpc*, în *timbrocronie* cu modul *S-dpc*.

Operăm analogia pe schema de mai jos, în a cărei formulare înlocuim apoi termenii:

- Entropia măsoară calitatea de depozitare a energiei.

Variația de
ENTROPIE

Energie dată sub formă de căldură
Temperatura la care are loc transferul

- *Tempoul exprimă adecvarea stării Mins în-parcursul Fmz.*

Variația de TEMPO **Mișcare dată sub formă de Tact timpo-metric**
Gradul tempic (frecvența Ttm)
prin care se petrece adecvarea

=> Într-un interval (moment) de timp determinat linear (pe *L-dpc*), tempoul (numărul *Tcp*) tinde să varieze *invers-proportional* cu numărul *tm*. Prin urmare, *Ttm* se adecvează prin rărire sau prin grăbire, dacă nr. *tm* crește, respectiv scade (odată cu micșorarea sau mărirea duratei *tm*). Practic este vorba de un transfer spontan al *Ttm-Mins* pe un alt nivel/grad de tempo, ducându-se în sens invers celui spre care variază nivelul pulsației *tm*. Cu alte cuvinte, o piesă muzicală lentă (de grad *Ttm* scăzut) va prezenta numeroase durate pe niveluri divizionare mari (grad de pulsație-*tm* ridicat), pe când într-o piesă de tempo repede vom întâlni mai des durate cumulative, ori de niveluri divizionare mici.

Deducem de aici și cel de-al doilea aspect de variație, referit intensității, prin aceea că, odată cu creșterea mărimii temporale (duratei) și/sau a masei sonore (densității), și intensitatea susținerii ori impulsului *Mins* vor trebui să se adecveze corespunzător, variind consensual modului de variere formală. Pe același model schematic (al variației de entropie), vom avea următoarea formulare:

- *Intensitatea măsoară expresia de inițiere/susținere Mins în modul parcursului Fmz-dpc.*

Variația de INTENSITATE **Dinamizare dată ca Impuls / pondere Dsp**
Gradul densității articulațiilor formale
sau masa sonoră căreia i se atribuie

=> Într-un eveniment (clipă) de timp determinat punctual (pe *S-dpc*), intensitatea (greutatea/accentul *Dsp*) tinde să varieze *direct-proportional* cu volumul evenimentelor/masa sonoră, relevându-se ca *amplitudine Mins*, prin *accentuare* și/sau *diminuare*.

Toată această complexă perspectivizare a *Mins*, despre care am încercat să vorbim în textul de față, își află utilitatea atunci când suntem implicați efectiv într-un act muzical, fie ca *prim-interpreți* – *compozitori* ai unui proiect de configurare sonoră livrabil grafic, ca/prin partitură -, fie ca *interpreți secunzi* – *producători-executanți* ai sonorității unei lucrări muzicale preformate în partitura compozitorului-, fie, într-un stadiu *interpretativ terțiar*, ca *naratori verbali* (critici, analiști, comentatori, prezentatori) într-un fapt călăuzitor de *inițiere* în perspectiva sensului gândirii muzicale ce ni se destăinuie ca operă, determinați prin aceasta, și odată cu propria noastră prezență-participativă, în propria devenire - dintr-un oarecare-auditor (posibil-martor), în acel anume-chemat întru revelația ascultării (ca cert-mărturisitor).

Dacă, în fizică: *entropia* este o *mărimă de stare* care, în mod *spontan, tinde* (ca transfer termic) în *omogenizarea* cu un *mediu*; prin analogie, în muzică: *expresivitatea* este o *trăsătură de caracter* care, în mod *intențional, temporizează* (ca *Mins*) în *adekvarea* (coerență) cu o *Fmz*. Astfel, pe plan muzical, variația *dezechilibru*→*echilibru*, se aspectează ca temporizare expresivă, din diferite perspective modal-interpretative: *disonanță*→*consonanță* (armonic); *sensibilă*→*tonică* (melodic); *aperiodic*→*periodic* (ritmic); *tensiune*→*relaxare* (emoțional); *sunet*→*tăcere* (instrumental); *asimetric-simetric* (figurativ); *discontinuu*→*continuu* (conceptual); *început*→*sfârșit* (narativ); *alterat*→*pur* (ideatic) etc.

Circularitate - linearitate

Citit ca moment compus dintr-un șir evenimente, timpul apare linear. Odată ce un segment sau altul se repetă, forma timpului ondulează într-un aspect de circularitate, al cărui stadiu ultim este punctualitatea. Circularitatea este deci o *expresie de ordine* sugerând reversibilitatea timpului prin repetare sau consecvență formală. Altfel, reversibilitatea fizic-sonoră rămâne doar un concept fantezist. Nici recurența evenimentelor și nici repetarea de orice fel nu pot certifica reversibilitatea, întrucât, oricât de elastic, timpul curge exclusiv în sensul entropiei, corespondent unei sonorități natural dezincante, dedurându-se în tăcere (după cum s-a arătat și în fig. 1).

Totuși, raportat aspectelor form-temporale de înfășurare/desfășurare, *Mins* comportă o expresie de *continuitate prin discursivitate*, aceasta din urmă ținând de natura gândirii asociată limbajului. Prin urmare, continuitatea ține de intenționalitate (conștiința *Mins*), iar discursivitatea, de modul gândirii (corespondent instrumentării *Mins*), inclusiv muzicale. Din perspectiva modului *Mins* deci, *Fmz* este o discursivitate orientată într-un interval de continuitate, respectiv o desfășurare temporală orientată *narativ*, între două poziții funcții (*dev*) pe care le numim de-început sau *incipit* (*In*) și de-sfârșit sau *finalis* (*Fn*). În parcursul intervalic pe care-l acoperă, narativitatea se situează într-un timp inițiat în ascendent și finalizat în descendent. Rezultă de aici posibilitatea elasticizării timpului, oricare segment (*sgm*) dintr-un șir *Sdpc* putând fi sau nu repetat (juxtapus ori dihotomic). Exemplificăm teoretic un *dpc* compus prin șirul **A-B-C-A-B-D-E-B-B-F-A-A-A-C-G-F-C**, în care toate *sgm* evenimentțiale sunt notate cu litere diferite, marcând totodată *sgm* A, C și ca funcții narative (*In*, respectiv *Fn*). Se succed în total 17 segmente, (a căror durată nu ne interesează), din care evenimentțiale în ansamblu sunt doar 7. Dintre acestea, numai 4 se repetă: A, B, C, F. Mai observăm și că repetările diferă în două moduri: fie *juxtapus*, în succesiuni elementare: (2B; 3A), fie *dihotomic* (intercalate de alte segmente), în alcături simple sau compuse (din perechi de *sgm* diferite). Pe criteriul repetărilor dihotomice *Sdpc* se poate formula în mai multe variante, după *sgm* sau perechea *sgm* luate ca referință:

- 1./A = **A-b-c- A-b-d-e-2b-f- 3A-c-g-f-c**
- 2./B = **a-B-c- a-B-d-e-2B-f- 3a-c-g-f-c**
- 3./C = **a-b-C-a-b-d-e-2b-f- 3a-C-g-f-C**
- 4./F = **a-b-c-a-b-d-e-2b-F- 3a-c-g-F-c**
- 5./AB= **AB-c-AB-d-e-2B-f-3A-c-g-f-c**
- 6./ABC=**ABC-AB-d-e-2B-f-3A-C-g-f-C**

Redispunem *Sdpc* 6 pe coordonata interpretativă de *adâncime*, în rimă cu perechea-model ABC (fig.4):

Generic:	ABCDEFG
Dispunere în rimă cu ABC	model-extensie
R.1	ABC
R.2	AB_d-e
r.3	_B
r.4	_B_----f
R.5	A_
r.6	A_
r.7	A_C-----g
r.8	-----f
r.9	___C

Fig. 4

Din dispunerea de mai sus observăm că *Sdpc* pulsează formal în 9 rime. Majoritatea dintre ele sunt de asemănare, pe succesiunea R5-6 având și o rimă de identitate. În parcursul *Sdpc* rimele comportă o expresie de *intensie în consecvențialitate*, prin succesiunea unor *sgm* asemănătoare în raport cu modelul de referință (consecvente tematic).

Sgm Sdpc care nu fac parte din perechea-model *ABC* le considerăm ca *extensii în/de inconsecvențialitate*, chiar și atunci când, în cadrul unei rime anume (ca în R8), nu se regăsește nici un termen al acestei perechi. Ieșind din rimă prin inconsecvență, toate *sgm* diferind de cele cuprinse în perechea de referință, aspectează *Sdpc* pe coordonata de *suprafață*¹.

Compusul ternar al perechii-model l-am delimitat pe două considerente: a. după primul *sgm* care se repetă de la începutul șirului (*ABC-AB...-AC...*); b. în raport cu pozițiile narative (*In/Fn*) ale acestora - în *In* aflându-se perechea *ABC*, iar în *Fn* doar *sgm C*. De-a lungul *Sdpc* observăm că în rimă cu R1, totalizând compusul unității *ABC* nu se mai aflăm o alta, în cadrul celorlalte rime lipsind mereu unul sau chiar doi termeni, comparativ cu perechea-model. Astfel, perechea *ABC* o mai regăsim doar prin *compunere ciclic-secvențială*, din două etape - Etp I = R2-R3-4 (referită *AB*); Etp II = R5-6-R7-9 (referită *AC*) - ceea ce conferă formei *Sdpc* un caracter dinamic.

Elementul cu cea mai mare valență de stabilitate formală (prin numărul repetărilor) este *sgm A*, care apare în cinci rime, grupabile în două mari secvențe dihotomice: R1-2; R5-7. Îi urmează *sgm B*, constitutiv în patru rime juxtapuse: R1-4. În fine, *sgm C*, deși revine doar în trei rime dihotomice (R1, 7, 9), compensează în importanță prin faptul că se regăsește și în *Fn*. Deci, referit *ABC*, *Sdpc* se dinamizează prin repetare parțială, cumulată uneori și cu extensii figurative.

¹ *Suprafața* este coordonata interpretativ-teoretică de caracterizare a dinamicii *Fmz* sub aspectul instabilității, prin neasemănarea unor *sgm* succesive. Figurativ-analitic, *sgm* diferind pe un nivel sau rimă (din adâncime) se înșiră orizontal spre dreapta, în rând cu nivelul respectiv, ca extensii (dilatări) deformând coloana adâncimii prin abatere de la rimă, ori ca momente de suspendare (intervalizare) pe consecvențialitatea unei coloane. Aceste obiecte-eveniment pot avea și ele propriile adâncimi (rime), interpretabile ca ponderi de inconsecvență, amplificând expresia de *discontinuitate* într-un parcurs formal.

Dacă luăm în calcul și numărul rimelor, cu fiecare etapă de intensie R1 se și amplifică, cu o secvență de trei rime în prima etapă, iar apoi cu încă cinci rime. Așadar, ca număr de articulații segmentiale avem: $R1/Model = 3\ sgm$; Etp I = 7 *sgm* distribuite în trei rime, din (4+1+2) *sgm*; Etp II = 7 *sgm* distribuite în patru rime, din (1+1+3+1+1) *sgm*.

Narativ, modelul *ABC* rimat prin *AB* are o expresie de *deschidere* - dezvoltată prin *B(-d-e)/R2-4* și accentuată maxim prin *sgm f/R4* -, prin rimarea cu *AC* comportând un profil *închizător*, finalizat punctual pe *sgm C/R9*.

Tot din perspectiva narativității *Sdpc* mai putem interpreta și cu privire la un fel de „joc” între expresiile temporale de *trecut* și *viitor*, nuanțând printr-o serie de secvențe ale modului *prezent* din *intervalul actualității Mins în-parcurs*, narativizată între pozițiile de *incipit* - ca dat-tematic, propus spre-mișcare -, și *finalis* - ca luat-distematic, retras dinspre-mișcare.

Astfel, din *viitorul îndepărtat* (R9) - ca *prezent ultim*, odată cu *finalitatea* actualității *Sdpc* configurate -, survine anticipativ *sgm C*, de două ori (în R1 și R7). Imediat anterior lui *C* (aparținând perechii-model *ABC/R1*), nuanțează din *viitorul apropiat* (R3-4), trecând și prin secvența secundă a prezentului (R2), *sgm B*, care se imprimă memoriei de câteva ori la rând (R1-4) - chiar mai pertinent decât *sgm A* (repetat de doar două ori în succesiunea aceluiași rime). În schimb, după o absență de două rime (R3-4), *sgm A* se rememorează pertinent, dinspre un *trecut mediu* (R5-6), pe parcursul a trei repetări consevențiale prin strictă juxtapunere (neintercalate nici măcar de segmente ale perechii-model).

Deși nu face parte din compusul perechii originare, *sgm f* apare și el de două ori, prima oară ca eveniment (extensiv R4), iar a doua oară, ca palidă amintire sau *umbră* (extensiv unei *pseudorime* / R8), provenind dintr-un *trecut îndepărtat* (de peste trei rime).

Privitor la *sgm* nonrepetitive (*d-e, g*), ele rămân exclusiv evenimențiale, ca extensii ale rimelor în care apar. Toate cele patru *sgm* (*d, e, f, g*) le interpretăm ca *figuri* de rotații axial-vertical-aferiodice ale *Sdpc* văzut pe *suprafață*. Raportat formei

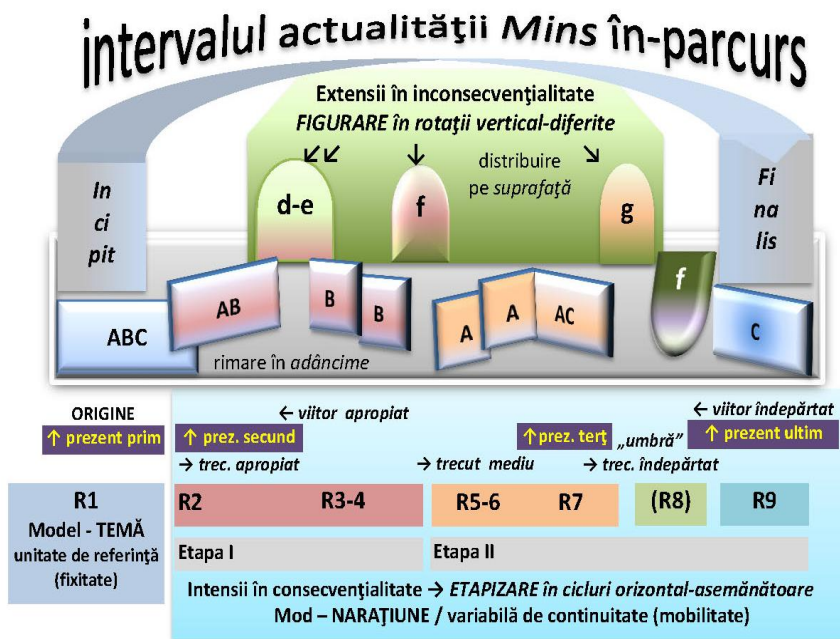
Sdpc 6 ele apar ca momente de dihotomie, accentuând expresia de *inconsecvență prin discontinuitate* în variabila șirului.

În concluzie (fig. 5), instrumentând Sdpc 6 pe adâncime-suprafață Mins se adecvează simultan prin două *moduri de dinamizare* a perechii-model ABC:

- ▶ prin *răsucire axial-orizontală*, relativ consecvențialității ciclurilor din Etp I-II, corelate unor nuanțe de distanță (*apropiat, mediu, îndepărtat*) ale expresiilor de *trecut* și *viitor* în raport cu stadiile modului *prezent*;
- ▶ prin *rotație axial-verticală*, corespondent *sgm* aspectând inconsecvent-discontinuu un prezent tetrafigurativ (*d-e, f, g*).

Fig. 5

Modelarea *dynamic-interpretativă*, din perspectivă Mins, a Sdpc 6 [ABC - AB-d-e-2B-f- 3A-C-g-f-C]



ESEURI

Logica Lumilor Posibile (XV) – digresiune –

Nicolae Brânduş

Motto 1: „(...) Matematicienii cred că Dumnezeu este matematician şi că Universul este structurat după ecuaţii matematice. (...) Gödel a arătat în 1934 că nu există nicio procedură generală care să demonstreze coerenţa matematicii. (...) Există afirmaţii adevărate dar nedemonstrabile în cadrul sistemului (...). Această descoperire a avut consecinţe enorme, evidenţiind o subtilitate a Universului (...).”

Motto 2: „(...) Cum poate un ansamblu de atomi fără viaţă să formeze un sistem viu? Răspunsul este existenţa *legilor de complexitate*. (...) Toate sistemele se organizează spontan, astfel încât formează mereu structuri din ce în ce mai complexe, supuse legilor fizice exprimate prin ecuaţii matematice. Această complicitate incredibilă nu rezultă din activitatea vreunei forţe vitale, ci din *organizarea spontană a materiei*. Viaţa este o structură complexă de informaţii, toate activităţile implică procesare de informaţii (...).”

Motto 3: „(...) Emoțiile și conștiința sunt *mecanisme* care se nasc pornind de la un anumit grad de complexitate a inteligenței.”

Motto 4: „(...) Viața se descrie pe două planuri: cel *reducționist* (atomi, molecule, celule, toată *mecanica* vieții) și cel *semantic* (viața ca *structură de informații* care se află în mișcare cu un *scop* în care întregul nici măcar nu este conștient de funcționarea părților constitutive (...). Este posibilă o analiză semantică a Universului? (...) *software*-ul programat în *hardware*-ul Cosmosului? Ce este Universal? Nu ar trebui să-i înțelegem poezia, să-i ascultăm muzica?”

Motto 5: „Universul se mișcă datorită *dinamicii contrariilor*. Teoremele *incompletitudinii* plus *principiul incertitudinii* au demonstrat că în esența sa *Realul* este inaccesibil. Muzica Universului oscilează în ritmul legilor fizicii, iar formula matematică ce organizează acest ritm cosmic provine din *Teoria haosului*.”

Motto 6: „*Haosul este sincron*. Deși pare „haotic”, în realitate are un comportament determinist. Deși sincron, comportamentul său nu se repetă niciodată: este determinist, dar indeterminabil (...), datorită complexității Realului. Universul este inexprimabil în plenitudinea sa din cauza *subtilității* conșperii sale (...): o enigmă gigantică (...)”

Motto 7: „ – (...) toate acestea ca să demonstrezi ce?”

„ – (...) ca să demonstrez că nu suntem altceva decât niște calculatoare foarte sofisticate (...)”.

„ – Calculatoarele vor ajunge să aibă suflet?”

„ – Din câte știu eu, nu.”

„–Deci nici noi , care suntem calculatoare mai sofisticate. Conștiința noastră, emoțiile noastre, tot ce simțim este rezultatul structurii noastre sofisticate. Suflul (...) nu este decât o invenție, o *iluzie minunată* creată din dorința noastră arzătoare de a fugi de inevitabilul morții (...)”¹

[sublinierile ne aparțin]

*

Ideile de mai sus circulă sub diferite forme în lumea științifică. Le-am extras din cartea citată ca puncte de reper în dezvoltările noastre ulterioare din ciclul *Logica Lumilor Posibile*.

Ne vom opri în cele ce urmează asupra parametrului *D* definit în *Logica I - XIV* ca *prezență - absență a persoanei* în fenomenul muzical: cu incursiuni în câteva din zonele de interes care definesc inserția și poziția activă a actanților în rostirea operei muzicale. De acest demers se leagă direct capacitatea cultural-artistică a celor în cauză, asociată unor rigori ce transcend aspectul estetic al formării discursului artistic, implicând decisiv, în aceeași măsură, alte zone de profunzime gravate în personalitatea interpreților.

Am susținut întotdeauna faptul că muzica, dintre toate alte domenii supuse cercetării, este cea mai aptă a fi abordată *pluri-, inter- și* (mai ales) *trans-disciplinar*. Și aceasta datorită accesului nemijlocit prin *sunet* (în sens generic) la zone indefinite reale și active în elaborarea unui discurs, neomogen în esență, în care se întrepătrund *complex* energii formative de diferite ordini. Fluxul comunicării muzicale este o infinită pendulare între straturi formative cu accente și detente în și între ele, constituind un anume tip de comunicare original, încărcat de energie vitală. Un univers prolix, multifuncțional, în care se impune voința creatoare stilizată, crescută în libertate

În sensul unei reasezări a practicii interpretative, și anume, al unui raport redefinit între *text* și „*rostire*”, ne vom imagina un punct de plecare de tip *relativist* în ce privește enunțul muzical. Ne-am situa, ca atare, ca actanți în discursul muzical într-o altă zonă formativă în care elementul de bază al

¹ Jose Rodrigues Los Santos, *Formula lui Dumnezeu*, Ed. Paralela 45, București, 2009, pp. 93-102, pp. 320-330, pp. 414-420 ș.c.l.

enunțului să fie nu *sunetul* (sau orice parametru – punct spațial ce-l definește), ci *relația dintre* în structura oricăruia dintre spațiile acustice studiate anterior, și anume *intervalul*. Nu *obiectul*, ci *raportul* dintre elementele (spațio-temporale) ce-l compun. Ar fi contextul în care voința formativă ar urma să se aplice *ab initio*, nemijlocit, conform unei practici astfel (deci *altfel*) orientate.

Ne putem da seama că instituirea unei astfel de *culturi* interpretative ar duce la o conștientă și fundamentală reevaluare a gândirii despre *enunțul muzical* și despre comportamentul în lectură; o reevaluare care în fizica secolului trecut s-a produs cu toate urmările spectaculoase în gândire și cunoaștere, generând o altă viziune despre *Realitate*.

În ce privește practica artistică, în cazul nostru, muzicală, se așteaptă o revizuire fundamentală a conceptelor de bază spre a fi integrate într-o nouă viziune asupra rostului, sensului și compoziției gestului (artistic), apt a comunica o altă, fundamental *altă* viziune asupra aceleiași cuprinzătoare *Realități* (în sunet), la îndemâna tuturor.

Trecerea de la nivelul dat, în uz, al Realității (gestului muzical) la cel urmând a fi instituit conform *Logicii* la care ne referim, urmează a se produce în urma unei super-reflecții interioare, super-conștientizări a enunțului în toate componentele sale fenomenologice. În ultimă instanță, toate converg spre aceeași validare estetică a expresiei artistice, activând zone superioare de configurare a limbajului (discursului muzical). În esență, același demers existențial de căutare (și găsim) a *Cuvântului*. Eventual a *Tăcerii* (absolute)...

Voi continua în această ordine de idei în următoarea intervenție din „serialul” *Logicii Lumilor Posibile*, prezentarea și discutarea celei de a treia părți a ciclului *PHTORA* și anume lucrarea *Cantus Firmus*. Înclin să cred că a trecut timpul abordării filosofiei și a teoriei cunoașterii strict în mediile academice: este un drept al fiecăruia să înțeleagă și să se facă înțeles, independent de unde provine și unde se află: și cu atât mai mult în *Agora*, asumându-și în deplină virtute funcția socratică a dialogului neîntrerupt.

ISTORIOGRAFIE

OPERA COMONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU CATALOG CRONOLOGIC (II)

Sanda Hîrlav Maistorovici

LEGENDĂ

a. Titluri scrise cu negru: lucrări menționate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite și cercetate.

b. Titluri scrise cu albastru: lucrări menționate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.

c. Titluri scrise cu verde: lucrări nementionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.

d. Informații scrise cu roșu: informații care trebuie verificate.

e. Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate

LISTA ABREVIERILOR

V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967

M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creației muzicale românești. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-sinfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară*, Editura Muzicală, București, 1979

S. I. – STELIAN IONAȘCU: *Paul Constantinescu și muzica psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 2005

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD

Prima literă, **E** = inițiala Casei de Discuri Electrecord

A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică, de cameră, operă, operetă.

A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.

A treia literă, indică diametrul discului: **C**–17cm. **D**–25cm. **E**–30 cm.

CATALOG CRONOLOGIC

Partea a II-a

20.

TITLUL LUCRĂRII: ***Două cântece pe versuri de Dimitrie Ciurezu***

Cântec

Gărgărița

DURATA APROXIMATIVĂ: 5 minute

ANUL TERMINĂRII: 1935

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 544.

F. Sp. 2730

F. Sp. 2731

DESCRIERE:

F. Sp. 544: Manuscris în cerneală neagră pentru voce și pian: *Cântec* conține 4 pagini. La sfârșit: semnătura, *P. Constantinescu* și data: 1935; *Gărgărița* conține 4 pagini. La sfârșit: semnătura, *P. Constantinescu* și data: 22 sept. 935. La aceeași cotă mai există încă un manuscris de 5 pagini pentru voce și pian, în cerneală neagră al cântecului *Gărgărița*, semnat și datat identic: *P. Constantinescu. 22 sept. 935.*

F. Sp. 2730: *Gărgărița*, manuscris în creion cu ștersături, adăugiri, 6 pagini, pentru voce și pian, semnat și datat la sfârșit: *Paul Constantinescu, 22 sept. 1935.*

F. Sp. 2731: *Cântec*, manuscris în creion, cu ștersături, adăugiri cu creion roșu și cerneală neagră. La sfârșit, semnat și datat cu creion roșu: *Paul Constantinescu, 1935.*

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 3;

Paul Constantinescu: *De curând am terminat două cântece după Ciurezu: Cântec și Gărgărița...*¹;

¹.....Compozitorul Paul Constantinescu ne vorbește depre cariera sa până la "o noapte furtunoasă", interviu din „Rampa”, an 18, nr 5326, 14 oct 1935, reluat în volumul Paul Constantinescu – *Despre „poezia” muzicii*, Argument,

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: în volumul: Paul Constantinescu, *Cântece*, ESPLA 1957

ÎNREGISTRATĂ: CD UNMB *Cântec* - Emilia Petrescu; *Gărgărița* -
Magda Ianculescu

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: voce, pian

PRIMA AUDIȚIE: *Cântec* în primul concert al Asociației pentru Muzica
Nouă, înființată de Mihail Jora la 30 oct. 1936 (Interpret: C-tin
Stroescu).

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

20 a.

TITLUL LUCRĂRII: ***Două cântece pe versuri de Dimitrie Ciurezu
pentru voce și orchestră***

Cântec

Gărgărița

ANUL TERMINĂRII: 1937

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 499

DESCRIERE:

F. sp. 499: Manuscris în cerneală neagră. Pe pagina de gardă:
Cântec. Gărgărița. (D. Ciurezu). Voce și orchestră. Jos, dreapta,
semnat, datat 1937.

Cântec (8 pagini), semnat și datat 1937.

Gărgărița (17 pagini), semnat și datat 1937.

Există și știmatele pentru voce, 4 buc. vioara I, 3 buc. vioara a II-a, 2
buc. viola, 3 buc. violoncel, 2 buc. contrabas, 1 fl. piccolo, 1 oboi, 1
clarinet Do, 1 fagot, triangu și tamburina, toate semnate *Paul
Constantinescu*.

CINE O MENȚIONEAZĂ: nu este semnalată această versiune

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: voce, 4 viori I, 3 viori a II-a, 2 viola, 3 violoncele, 2
contrabas, fl. picc., oboi, fagot, baterie.

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-
Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 24.

21.

TITLUL LUCRĂRII: **Legenda Mănăstirii Argeș (Meșterul Manole)**
Versuri de M(arin) Iorda

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2686

DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat, datat, 4 pagini. Conține 3 coruri: **Corul copiilor, Corul preoților, Corul de jale al zidarilor.**

CINE O MENȚIONEAZĂ: Paul Constantinescu: *Deocamdată m-ar tenta să lucrez pentru scenă o legendă populară, poate a Meșterului Manole...*¹

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

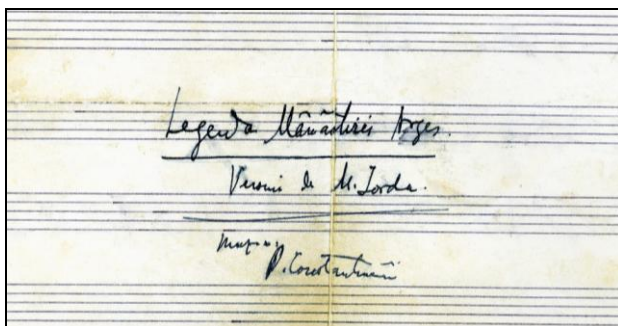
FORMAȚIA: cor

PRIMA AUDIȚIE

ISTORIC:

OBSERVAȚII: Este un manuscris necunoscut. V.T. vorbește despre el, dar nu aprofundează. (Vezi Foto nr. 10, 11, 12, 13)

Foto nr. 10



¹ Compozitorul Paul Constantinescu ne vorbește depre cariera sa până la „O noapte furtunoasă”, interviu din „Rampa”, an 18, nr 5326, 14 oct 1935, reluat în volumul Paul Constantinescu – *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 24.

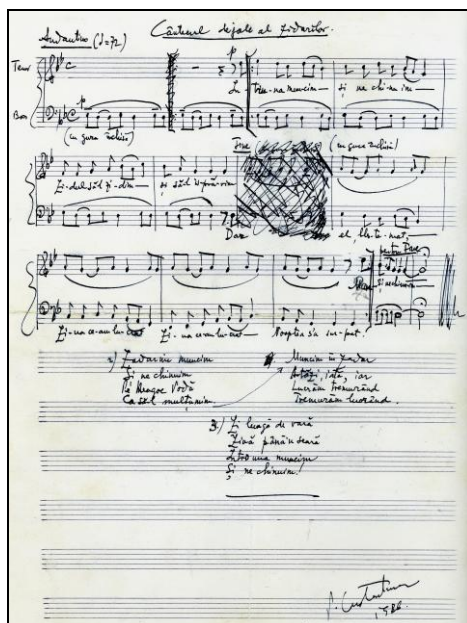
Foto nr. 11

[illegible]

Foto nr. 12

[illegible]

Foto nr. 13



22.

TITLUL LUCRĂRII: **Chef la Hanul lui Manuc. Scenetă**

ANUL TERMINĂRII: 19. I.1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. sp. 487

DESCRIERE: manuscris în cerneală neagră; semnat și datat *Paul Constantinescu, 19 I 1936*; conține diverse indicații literare: la p. 2, *Cortina (cheful e în toi)*; la p. 5, textul cântecului *Lăutarul (Unde-aur cucul în luncă / mă-ndemnează to' spre ducă / Cucul, of, of / Cucul cântă sus pe nuc / Și mă-n-deamnă să mă duc*. Paul Constantinescu indică și sursa: *Melodie de Anton Pann „Spitalul amorului”*; la p. 8 *Înamorată*; la p. 10, *Intrarea țiganilor*; la p. 14, *Dans grotesc (Melodie culeasă de Fira „Nunta în județul Vâlcea”*; la p. 15, *Dans final*.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 21, poziția 27; V. T.¹

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 210: *Un pitoresc gest (de apreciere) îl reprezintă acordarea de către „*

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII: Premiul de Muzică pe anul 1937 în valoare de 5000 de Lei, conferit de *Divanul Meșterilor și Cărturarilor de la Hanu'Ancuței* prin diploma din 23 iunie 1937 semnată de secretarul general al Asociației, Păstorel Teodoreanu

FORMAȚIA: cl. Mib, cl. Sib, trp. Sib, trb., bat., pian., 3 voline, c-bass.

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

23.

TITLUL LUCRĂRII: ***Rapsodia I pe teme populare armonizate și orchestrate de Paul Constantinescu (scrisă pentru Soc. de Radiodifuziune)***¹

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: 1936²

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radio

COTA: 3391

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 10; V.T.³

DESCRIERE: Manuscrit de 58 de pagini, datat pe pagina de gardă, 1936. La fiecare secțiune, prin note de subsol, Paul Constantinescu indică sursa melodiilor folosite. Ex.: 1. *Colect. Vulpian, Vol. IV. (Bravi Români)*; 2. *Joc popular*; 3. *Col. Vulpian, v. IV (Ca robul ce cântă - A. Pann)*; 4. *Chitaristul român. Caietul I (pentru tine, Jano)*; 5. *Hora oltenească*; 6. *Chit. Român, C. I (Inimioara mea)*; 7. *c. Vulpian, v. I (Băeșul de aur)*; 8. *Col. Vulpian, v. I (Crângulețul)*; 9. *Col. Vulpian, v. I (Dorul meu și-al dumatle)*; 10. *col. Vulpian, VI (Balta albă)*; 11. *col Vulpian (Tărășelul)*; 12. *Col. Vulpian, v. I (Doina la Banat)*; 13. *Romanța: Dacă se cântă cu voce, se repetă de două ori pentru celelalte două strofe.* (textul respectiv este dat la sfârșitul partituri, la

divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanul Ancuței” a premiului de muzică pe anul 1937 (în ședința din 9 iunie) – secretar general al ciudatei distincții fiind Al. O. Teodoreanu – poate pentru compoziția umoristică „Chef la Hanul lui Manuc” (1936).

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 320-323.

² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 10.

³ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 320.

p. 58); 14. *Kiriac (La bordei cu crucea-naltă)*; 15. *Cuculeț cu pană sură (Kiriac)*. Dacă se cântă cu voce, se repetă de două ori pentru celelalte strofe. (vezi la sfârșit), 16. *Melodie populară (hai lelițo)* - Radiopersonal

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: Orch. Radio, Alfred Alessandrescu (cu tăieturi)¹

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: fl. picc, 2 fl., 2 ob., 2 cl. La, 2 fg., 2 corni, 2 trp., 2 trb., timp., bat., pian, coarde

PRIMA AUDIȚIE: probabil așa cum se menționează pe verso-ul paginii de gardă, scris cu creion albastru 1.X.37 și semnat *Nottara*.² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 10, primele audiții ale lucrării au fost la Radio, dirijate de Alfred Alessandrescu și Emanoil Elenescu

ISTORIC:

OBSERVAȚII: Comandă Radio³

24.

TITLUL LUCRĂRII: *Imnul dimineții*

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române

DESCRIERE: manuscris în cerneală; 11 pagini, datat la sfârșit, 1936 și semnat

COTA: 027162

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 11; V.T.⁴; S.I (descriere și analiză)⁵

TIPĂRITĂ: inedită

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 10.

² Volumul *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, Buc. 1999 de Octavian Lazăr Cosma nu menționează prima audiție a lucrării, deși Vasile Tomescu afirmă că primele prezentări ale *Rapsodiei I* au fost dirijate chiar din 1936 de Alfred Alessandrescu și Emanoil Elenescu. (p. 320).

³ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 10.

⁴ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 209.

⁵ Stelian Ionașcu, *Paul Constantinescu și muzica psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 2005, vezi analiza lucrării la p. 325-329.

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: cor mixt și orchestră: 3 fl., 2 ob., 2 cl. sib, 2 fg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timp., 2 harpa, cel., coarde.

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII: comandă radio¹

25.

TITLUL LUCRĂRII: **Cristos a înviat**

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: apărut în revista „Gazeta cărților”, 15 și 29 februarie 1936, p. 1, împreună cu articolul *Muzica românească* (vezi Foto nr. 14)

COTA:

CINE O MENȚIONEAZĂ: S. I., p. 99 (descriere și analiză)

TIPĂRIȚĂ: apărut în revista „Gazeta Cărților”, 15 și 29 februarie 1936, p. 1 împreună cu articolul *Muzica românească*

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: cor pe 3 voci egale

PRIMA AUDIȚIE

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

Foto nr. 14



¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția 11.

26.

TITLUL LUCRĂRII: ***Liturghia în stil psaltic***

Doamne miluiește
Sfinte Dumnezeule
Cheruvic
Ca pre Împăratul
Răspunsurile Mari
Pre Tine
Axion
Chinonic
Psalm

DURATA APROXIMATIVĂ: 26 de minute

ANUL TERMINĂRII: 27 octombrie 1935 – 3 februarie 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2700

F.Sp.2703

DESCRIERE:

F. Sp. 2700: manuscris în creion, conținând schițe. Pe pagina de gardă: *Liturghie în stil psaltic pentru cor mixt. Paul Constantinescu 1936*. Conține: 1. *Doamne miluiește (basso ostinato). Papadic. Andantino tranquillo*. 3 pagini. La sfârșitul paginii 3, pe diagonală, semnătura și data: 27 XII 935. 2. *Sfânt Dumnezeul. Stihiaric*. 1 pagină. 3. *Cheruvic. Papadic*. 10 pagini. La sfârșitul paginii 10, pe diagonală, există o nouă semnătură și dată: *Paul Constantinescu. 2 aug 1935*.

F. Sp. 2703: manuscris în creion care cuprinde: 1. *Ca pre Împăratul să-l primim. Stihiaric (Moderato pomposo)*, 4 pagini, semnat și datat *Wiena, 18 IV 934*; 2. *Răspunsurile Stihiaric (Moderato)*, 6 pagini de manuscris semnat și datat *23 I 936*; 3. *Pre tine. Papadic (Tranquillo)* (p. 7-9), semnat și datat *30 I 936*; *Axion (Allegro)*. (2 pagini) datat *3 I 1934*; *Psalm 39 verset 13-14 în traducerea lui Vasile Radu și Gala Galaction; Motet. Întoarce privirea Ta; Aliluia*. La pagina 9, Paul Constantinescu a scris *Sfârșit și lui Dumnezeu laudă, 3 II 936. Paul Constantinescu*

CINE O MENȚIONEAZĂ:

Paul Constantinescu¹: „...*voi termina Liturghia în stil psaltic pentru cor mixt*”;

¹ Paul Constantinescu, Interviu apărut în „Rampa”, an 18 nr. 5326, 14 oct. 1935, p. 6. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 24.

Lucrare menționată în Caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 3;

V.T.; S.I.

TIPĂRITĂ: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1983

ÎNREGISTRATĂ: Corul Radio; Dirijor: Aurel Grigoraș. Soliști: Paraschiv Florian și Vasile Schuller. Înregistrare 1994.

DISTINCȚII: Premiul pentru creație al Patriarhiei Române în anul 1938¹

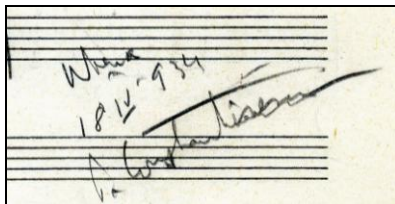
FORMAȚIA: cor mixt

PRIMA AUDIȚIE: cf. V.T. A XIII-a audiție a Corului Bisericii Sf. Vissarion, 23 dec. 1940. Dirijor: Paul Constantinescu; cf. S.I., care dă imaginea programului, în **A IX-a audiție de muzică veche religioasă Sâmbătă 16 aprilie 1938 de la Biserica Sf. Visarion**, unde s-au cântat sub bagheta lui Paul Constantinescu *Sfinte Dumnezeule, Doamne miluiește, Heruvicul: Ca pre Împăratul, Răspunsurile: Mila păcii, Sfânt, Pre Tine te laudăm, Cuvine-se cu adevărat, Chenonicul: Psalmul 39 - Doamne, ascultă rugăciunea mea*.²

ISTORIC: Apoi, la Cernăuți, sub conducerea lui Liviu Rusu

OBSERVAȚII: Reiese din datele consemnate de Paul Constantinescu, la finele fiecărei părți a *Liturghiei*, că lucrarea s-a plămădit lent, între anii 1931 și 1936. În anul 1931, compozitorul concepe *Heruvicul. Răspunsurile* și *Axionul* au fost scrise la 3 ianuarie 1934, iar *Ca pre Împăratul* a fost compus în perioada vieneză, la 18 aprilie 1934 (vezi foto nr. 15). În 27 decembrie 1935 a dat la iveală *Doamne miluiește* și, probabil, *Sfinte Dumnezeule*, ca în anul următor, 1936, în 3 ianuarie să definitiveze *Pre tine* iar în 3 februarie să finalizeze *Concertul liturgic*, bazat pe psalmul 39.

Foto nr. 15



¹ Paul Constantinescu, *Liturghia în stil psaltic*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, Prefață de pr. Iulian Cârstoiu și Pr. Constantin Drăgușin, p. 111.

² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 3, la rubrica *Prima execuție*, Paul Constantinescu a notat: *executată parțial Bis. Visarion*.

27.

TITLUL LUCRĂRII: **Riga Crypto și Lapona Enigel** (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,

Versiunea I

ANUL TERMINĂRII: 13 XI 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2689;

F. Sp. 546 b;

F. Sp. 546.

DESCRIERE:

F. Sp. 2689 este schița în creion pentru voce și pian; la partitura vocii nu este scris textul. Acest manuscris este identic cu 546, dar are multe ștersături, tăieturi, adaosuri. Este datat și semnat la sfârșit, la pagina 18: *Paul Constantinescu, 19 aprilie 1936.*

F. Sp. 546b pare a fi primul manuscris finit al lucrării. Este un manuscris în creion, de 43 de pagini, semnat *P. Constantinescu* și datat 13 XI. 936.

F. Sp. 546 este un manuscris în cerneală, identic cu 546b. Are 41 de pagini și este semnat la pagina 41, *P. Constantinescu* și datat 13 XI. 936. Peste textul scris în cerneală, Paul Constantinescu a operat cu creion modificări ale partiturii, în vederea apariției reorchestrării din 1959. **Tot la cota 546 există 3 exemplare manuscrise ale partiturii pentru voce și pian, care diferă sensibil între ele.**

CINE O MENȚIONEAZĂ:

Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav șef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăți la pian. De unde a decurs că am învățat ceva instrumentație; apoi, știind puțină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puțină instrumentație și foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un **Streichquartet** cu program, în care mi se pare mie că tratez „Melancolia” de Eminescu; apoi adăugându-se și ceva slabe noțiuni de psaltică, am scris, așa cum m-am priceput povestea „**Morții lui Fulger**” pentru orchestră mare, după Coșbuc, și alte începuturi vagi și încercări la polifonie muzicală populară și bisriceacă. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine știe ce aureolă; m-am înscris apoi la drept și la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală și în al treilea an de studii fiind am mângălit până*

acum multă hârtie: bucăți pentru canto, vioară, pian, un cvintet de suflători, un poem pentru soprană, altistă și pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto și Laponia Enigel”, și o suită pentru orchestră în stil popular, apoi un poem pentru patru soli și orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor, un streichtrio, un cheruvic și un chenonic (în formă de motet) în stil bisericesc quasi saltic și alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziții originale pe teme banale, cu aspirații tot mai sus¹.

Lucrare menționată în caietul scris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 3; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

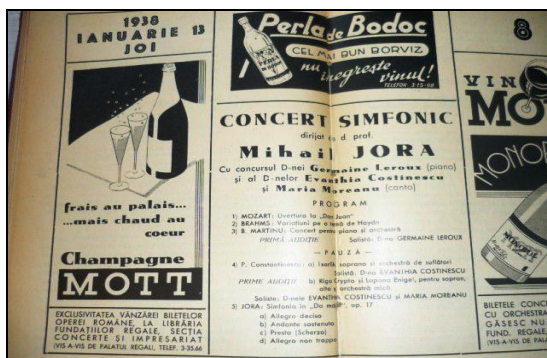
ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soprano solo, alto solo, lector și orchestră mică (fl picc., ob., cl., fg., 2 trp., trgl., campanelli, xil., cel., arpa, pian, 6 vioara I, 6 vioara II, 4 viola, 2 v-celli., 1 c-bass).

PRIMA AUDIȚIE: 30 ianuarie 1938 (vezi Foto nr. 16)

Foto nr. 16



¹ Paul Constantinescu, *Nu știu sigur, însă dând crezare...*, text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hirlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 195-196.

27a.

TITLUL LUCRĂRII: *Riga Crypto și Lapona Enigel* (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,

Versiunea I, varianta pentru voce și pian

ANUL TERMINĂRII: 13 XI 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 546.

DESCRIERE:

F.Sp. 546: 3 exemplare manuscrise ale **partituri pentru voce și pian**, care diferă sensibil între ele. Sunt atașate la un manuscris în cerneală, identic cu 546b care are 41 de pagini și este semnat la pagina 41, *P. Constantinescu* și datat 13 XI. 936. Peste textul scris în cerneală, Paul Constantinescu a operat cu creion modificări ale partituri, în vederea apariției reorchestrării din 1959.

CINE O MENȚIONEAZĂ:

Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav șef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăți la pian. De unde a decurs că am învățat ceva instrumentație; apoi, știind puțină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puțină instrumentație și foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un **Streichquartet** cu program, în care mi se pare mie că tratez „Melancolia” de Eminescu; apoi adăugându-se și ceva slabe noțiuni de psaltică, am scris, așa cum m-am priceput povestea „**Morții lui Fulger**” pentru orchestră mare, după Coșbuc, și alte începuturi vagi și încercări la polifonie muzicală populară și bisriceacă. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine știe ce aureolă; m-am înscris apoi la drept și la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală și în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăți pentru canto, vioară, pian, un **cvintet de suflători**, un **poem pentru soprană, altistă și pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto și Lapona Enigel”**, și o **suită pentru orchestră în stil popular**, apoi un **poem pentru patru soli și orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor**, un **streichtrio**, un **cheruvic** și un **chenonic** (în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic și alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziții originale pe*

*teme banale, cu aspirații tot mai sus*¹.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: voce și pian

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

27b.

TITLUL LUCRĂRII: ***Riga Crypto și Lapona Enigel*** (mică baladă) pe versuri de Ion Barbu,

Versiunea reorchestrată

DURATA APROXIMATIVĂ: 7 minute

ANUL TERMINĂRII: Reorchestrată 13 I, 1959²

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 500

DESCRIERE: F. Sp. 500 este manuscrisul care conține reorchestrarea din anul 1959. De altfel, acest manuscris este cel publicat în facsimil de Editura Muzicală în anul 1968. Manuscrisul se încheie la pagina 37 cu semnătura lui P. Constantinescu și data: 13.XI.1936. *Reorchestrat 13 I 1959*

CINE O MENȚIONEAZĂ: V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: în facsimil după manuscris; Editura Muzicală a UCMR, Buc., 1968

ÎNREGISTRATĂ: Fonoteca Radio, Orchestra Simfonică Radio. Dirijor: Emanoil Elenescu; Soliste: Arta Florescu, Viorica Cortez. Recitator: Septimiu Sever.

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soprano solo, alto solo, lector și orchestră mică (fl. picc.,

¹ Paul Constantinescu, *Nu știu sigur, însă dând crezare...*, text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hirilav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploiești, 2004, p. 195-196.

² Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, la p. 193 și 490 se indică eronat 1951 ca dată a reorchestrării.

ob., cl., fg., 2 trp., trgl., campanelli, xil., cel., arpa, pian, 6 vioara I , 6 vioara II, 4 viola, 2 v-celli., 1 c-bass).

PRIMA AUDIȚIE: cf. V.T. Orchestra Simfonică Radio. Dirijor: Emanoil Elenescu; Solistă Arta Florescu (Sopr.), Elisabeta Neculce Carțiș (mezzosopr.), Septimiu Sever (recitator). Înregistrare Radio, 1966

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

28.

TITLUL LUCRĂRII: ***Nastratin Hoge la Isarlâk***

ANUL TERMINĂRII: nedatat, dar este de presupus că aparține anului 1936, marcat de preocupările compozitorului pentru poezia lui Ion Barbu.

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2688

DESCRIERE: manuscris în creion, nesemnat, care începe cu pagina 21 și se încheie la pagina 40 (prima parte a manuscrisului, de la prima pagină și până la pagina 20 nu a putut fi identificată încă). Este scris pentru voce și orchestră, dar partea de orchestră este schițată doar la unele instrumente. De la pagina 35 nu mai există text pentru orchestră, ci numai partitura vocii, cu cuvintele din poemul lui Ion Barbu. Redăm versurile din poemul lui Barbu, alese de Paul Constantinescu, pentru această lucrare: [...] *Nici vâsle și nici pânze; catargul mult prea mic [...] Sub vântul drept, caicul juca tot mai aproape / Atunci, cu ochi de seară și-abia deschise pleoape / (Căci, grei de-ngândurare, nămeți mă năpădeau) / Cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau, / Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bârnă/ Un turc smolit de foame și chin, cu fața cârnă, Cu mâinile și gura aduse la genunchi // - Trei petece răzlețe i se țineau de trunchi. / Când vasul fără nume trecu prin dreptul nostru / un fund de vad îi prinse și pântecul și rostru / Cutreerată, apa, jur împrejur undi... / Și glăsui un pașe într-astfel: / - Efendi / Corăbier și oaspe în porturile mele, / primește-aceste daruri și-aceste temenele: / La nava ta se cade pe brânci ca să mă-nchin / Că bănuim caicul lui Hoge a Nastratin. / Un zvon ne turburase. Ziceau: e-nchis sub ape, / Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape / Și ușuratul Hoge, mereu soitaru, Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu, / Cu mîlul giulgiu. – Eu, unul, n-am vrut să cred. / Și iată / Lucești în bucuria cetății înviată! / Dar ne mîhnești c-o față prea tristă; Hai, curând! / Nu sta pe punte-coabe cu pântecul flămînd. / Noi ți-am adus năutul dorit și sumedenii*

[...]. Aici se termină manuscrisul lui Paul Constantinescu. Este evident că manuscrisul este neterminat, și că Paul Constantinescu a renunțat la finalizarea acestei lucrări.

CINE O MENȚIONEAZĂ:

TIPĂRITĂ:

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: deoarece manuscrisul este incomplet, începând cu pagina 21, nu știm exact formația pentru care e scris, dar se deduce că ar fi vorba de flaute, oboi, clarinet, corni, piatti și baterie (singurele instrumente precizate de compozitor în manuscris, la pagina 21), voce solo și coarde (vioara I, vioara a II-a, viola, v-cel, contrabas).

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

29.

TITLUL LUCRĂRII: *Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu.*

Versiunea I

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute

ANUL TERMINĂRII: 1936 (Ținând cont de manuscrisul UCMR F. Sp. 547, data terminării primei versiuni este 20 IX 1933. Vezi nr. 29 b.)

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 547b;

F. Sp. 547;

DESCRIERE:

F. Sp. 547b este manuscrisul în creion al lucrării. Cuprinde 25 de pagini. La finalul manuscrisului, la p. 15 există semnătura în creion, P. Constantinescu și data: 1936. Tot la cota 547b există **partitura pentru voce și pian**. Sunt 6 pagini de manuscris în cerneală, cu modificări în creion.

F. Sp. 547 este manuscrisul în cerneală al lucrării peste care autorul a operat modificări cu creionul. Pe pagina de gardă: *Isarlîk (I. Barbu)*; dedesubt: cuvântul *Lied* tăiat și scris deasupra *Poem burlesc pentru voce, orchestră de suflători, baterie și pian*. Jos, pe pagină, semnătura și data: *Paul Constantinescu, 1936*. Manuscrisul conține 26 de pagini. La sfârșitul manuscrisului, pe pagina 26 există data: 1936. **La aceeași cotă UCMR, F. Sp. 547 există partitura pentru canto și pian la 4 mâini**. Manuscrisul este în cerneală neagră, are 14 pagini, iar la

sfârșit este semnat și datat: **P. Constantinescu, Wiena, 20 IX, 1933.**
(vezi nr. 29a)

Acest lucru ne determină să credem că aceasta este prima versiune a lucrării, scrisă în același timp cu primele schițe la Noaptea furtunoasă

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 3; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

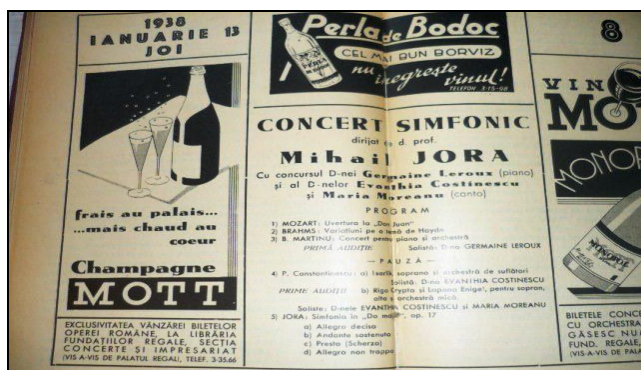
ÎNREGISTRATĂ

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soprana, 2 fl. picc., 2 fl., cl. Mi b, 2 cl. Si b, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 3 corni, 2 tr., 3 trb., tuba, timp., trg., tamb picc., tamburino, piatti, gran cassa, xil., pian

PRIMA AUDIȚIE: 30 ianuarie 1938¹ (Vezi Foto nr. 17); cf. V.T., la Radio

Foto nr. 17



29a.

TITLUL LUCRĂRII: *Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu. Versiunea I, varianta pentru voce și pian*
ANUL TERMINĂRII: 1936

¹ Vezi programul de sală, Foto 3.

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 547b;

DESCRIERE: F. Sp. 547b **Partitura pentru voce și pian.** Sunt 6 pagini de manuscris în cerneală, cu modificări în creion. Această partitură este așezată alături de manuscrisul în creion al lucrării pentru voce și orchestră de suflători, baterie și pian.

CINE O MENȚIONEAZĂ: nu am găsit mențiuni

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soprană, pian.

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

REFERINȚE ÎN PRESĂ:

29b.

TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu. Versiunea I, varianta pentru voce și pian la patru mâini***

ANUL TERMINĂRII: Wiena, 20 IX 1933

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 547;

DESCRIERE: F. Sp. 547 Manuscrisul este în cerneală neagră, are 14 pagini, iar la sfârșit este semnat și datat: ***P. Constantinescu, Wiena, 20 IX, 1933. Acest lucru ne determină să credem că aceasta este prima versiune a lucrării, scrisă în același timp cu primele schițe la Noaptea furtunoasă.*** Această versiune pentru voce și pian la 4 mâini se găsește la aceeași cotă cu manuscrisul în cerneală al lucrării pentru voce și orchestră de suflători, baterie și pian.

CINE O MENȚIONEAZĂ:

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: voce și pian la 4 mâini.

PRIMA AUDIȚIE:

ISTORIC:

REFERINȚE ÎN PRESĂ:

29c.

TITLUL LUCRĂRII: ***Isarlîk, (Poem burlesc) pe versuri de Ion Barbu***
Versiunea reorchestrată

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute

ANUL TERMINĂRII: Reorchestrat în 1959¹

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 501.

DESCRIERE F. Sp. 501 este manuscrisul care conține reorchestrarea din anul 1959. De altfel, acest manuscris este cel publicat în facsimil de Editura Muzicală în anul 1968. Manuscrisul se încheie la pagina 26 cu semnătura lui *P. Constantinescu* și data: *13.XI.1936. Reorchestrat 13 I, 1959.*

CINE O MENȚIONEAZĂ: V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRIȚĂ: în facsimil după manuscris; Ed. Muz. a UCMR, București, 1968.

ÎNREGISTRATĂ: Fonoteca Radio. Orchestra Simfonică Radio, Dirijor: Emanoil Elenescu. Solistă: Arta Florescu. 3'40"

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: soprana, 2 fl. picc., 2 fl., cl. Mi b, 2 cl. Si b, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 3 corni, 2 tr., 3trb., tuba, timp., trg., tamb picc., tamburino, piatti, gran cassa, xil., pian

PRIMA AUDIȚIE: cf. V.T. Radio

ISTORIC:

OBSERVAȚII:

30.

TITLUL LUCRĂRII: ***Jocuri Românești***

(Lucrare concepută într-un tot unitar pentru Radio. Jocuri din Col. Vulpian: *Rățușca, Într-amurg, Horă bulgărească, Ca la Breaza, Bănățeanca, Olteneasca, Ardeleneste*).

DURATA APROXIMATIVĂ: 8 minute

ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 493

DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat, datat 1936, 42 de

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, la p. 191 și 490 se indică eronat 1951 ca dată a reorchestrării.

pagini.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 3; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: Picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. La, 2 fg., 4 corni, 2 trp., 2 trb., tuba, timpani, bateria, Violina I, Violina II, Viola, v-cel., c-bass.

PRIMA AUDIȚIE: *la Radio, Rogalski*¹. *A fost creată în urma unei comenzi a Societății Radio și prezentată sub conducerea lui Theodor Rogalski în 1936*².

ISTORIC: s-a reluat la 2 februarie 1937, Radio, Dirijor: Paul Constantinescu³ (în program mai figurau: *Joc și Doină, 4 fabule, Din cătănie, Suita românească*). S-a mai cântat sub bagheta lui Constantin Bobescu, la 12 ianuarie 1950 și la 9 octombrie 1958 în concertul de deschidere a stagiunii, sub bagheta lui Iosif Conta. La 30 ianuarie 1964, Orchestra Națională Radio interpretează lucrarea sub conducerea muzicală a lui Ion Drăcea.

OBSERVAȚII: comandă Radio

31.

TITLUL LUCRĂRII: **Răsai lună (romanță populară)**

ANUL TERMINĂRII: 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2736 (vezi Foto nr. 18, 19, 20)

DESCRIERE: manuscris în creion de 3 pagini pentru voce și pian. Pe alocuri, pianul este scris cu cerneală neagră. La sfârșit, semnat și datat cu cerneală: *Paul Constantinescu, 1936*

CINE O MENȚIONEAZĂ:

TIPĂRITĂ:

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: voce și pian

¹ Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 3, rubrica *Prima execuție, Achiziții*.

² Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale*, p. 3, rubrica *Prima execuție, Achiziții*.

³ Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, Buc. 1999, p. 621.

Foto nr. 18



Foto nr. 19



Foto nr. 20

2) *Reșea lumii s-a des-
să din ea. Binele răsună
Să răsunăm în al tău preț
Cămpăria în seama preț
Căci atâtea s-a preț
Pe tot preț în om știe
Tăria lui s-a preț*

*Naștrii lădă stăpâni pînă
Naștrii lădă stăpâni pînă
Să le nu te mai pot crede
Măi spusă lumii în te vede
Că naștrii pînă al tău
Că și mîi preț
Să mîi preț*

32.

TITLUL LUCRĂRII: *Joc și Doină pentru orchestră simfonică*

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: Bucuresti, 29 decembrie 1936

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 494

DESCRIERE: manuscris în cerneală, 33 pagini. Pe prima pagină a manuscrisului Paul Constantinescu scrie: *pentru Floria Capsali*. Pe pagina 33, dreapta, jos semnează *P. Constantinescu* și datează: *București, 29 XII. 936*.

CINE O MENȚIONEAZĂ: V.T.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: nu

DISTINCȚII:

FORMAȚIA: orchestră simfonică: fl. picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. Si b, 4 corni, 2 trp., 2 trb., tuba, timp., bateria, violina I, violina II, viola, v-cel, c-bass.

PRIMA AUDIȚIE: 2 feb. 1937. Dirijor: Paul Constantinescu¹

ISTORIC:

OBSERVAȚII: *În completarea premierei filmului O noapte de pomină (Cinematograful „Aro”, 29 nov. 1939), a rulat scurtmetrajul lui Ion Șahighian, Dansuri Românești (din care s-au păstrat doar două episoade, Fata din Drăguș, Joc și doină), care n-a trecut neobservat de critică: „remarcabilă completarea filmului, în care d-na Capsali, împreună cu câteva din elevele sale, d-rele Nutzi Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Rinette Livezeanu, Josephina și Rozina Krainic, Magdalena Rădulescu au oferit minunate exhibiții coregrafice” – scria Traian Lalescu în „Universul Literar.”²*

33.

TITLUL LUCRĂRII: *Aclamații imperiale din Bizanț, pentru cor, în stil vechi de Constantin Porfirogenetul. Transcriere de I.D. Petrescu. Cor și suflători alamă*

ANUL TERMINĂRII: 1937

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit

COTA:

DESCRIERE:

CINE O MENȚIONEAZĂ: V.T.³

TIPĂRITĂ:

¹ Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, București, 1999, p. 621.

² Călin Căliman, *Istoria Filmului românesc (1897-2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 101.

³ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 208.

ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCȚII:
FORMAȚIA: cor și suflători de alamă
PRIMA AUDIȚIE

34.

TITLUL LUCRĂRII: ***Carmen Saeculare pentru orchestră și cor***

ANUL TERMINĂRII: 1937 ?

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit

COTA:

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția nr. 18; V.T.¹

TIPĂRITĂ:

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCȚII:

FORMAȚIA:

PRIMA AUDIȚIE: 31 oct. 1937

ISTORIC: a fost cântată de Orchestra Națională Radio la 26 octombrie 1937, alături de *Documente grecești* de Paul Constantinescu, sub bagheta autorului²

OBSERVAȚII: în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu se precizează că este scrisă în urma unei comenzi Radio.

35.

TITLUL LUCRĂRII: ***Muzică grecească veche. Melodii din sec. V-I a Chr. (A. Thierfelder. Breitkopf u. Härtel). Armonizate (în parte) și orchestrate de Paul Constantinescu***³

I. Oda lui Pindar. Larghetto

II. Euripide. Chor din Oreste (fragment). Grave

III. Imnul către Apollo (Din sec 3 a Chr. Regăsit în 1893 la Delphi). Moderato

IV. Seikilos. Epigrammation. Larghetto

V. Prosodion. Maestoso

DURATA APROXIMATIVĂ:

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 208.

² Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Editura „Casa Radio”, Buc. 1999.

³ Stelian Ionașcu, *Paul Constantinescu și muzica psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 2005, vezi analiza lucrării la p. 303-325.

ANUL TERMINĂRII: 1937

UNDE SE GĂSEȘTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române

COTA: 6457

DESCRIERE: manuscris în cerneală, semnat pe pagina de gardă. Ultima pagină, 22, conține data (1937) și semnătura autorului.

CINE O MENȚIONEAZĂ: Lucrare menționată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale*, p. 20, poziția nr. 19; V.T¹.; S.I. (descriere și analiză).

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINȚII:

FORMAȚIA: I: Voce, 2 ob., harfa, 2 violine, viola, v-cel, c-bass.

II: voce, fl, ob., cl. Sib, fg, 2 corni, trp., coarde

III: voce, 2 fl., 2 ob., 2 cl. Sib, 2 corni, 2 trp., 2 trb., coarde

IV: voce, ob., harfa, coarde

V: voce, 2 corni, 2 trp., 2 trb., 3 timp., harfa, coarde

PRIMA AUDIȚIE: 26 octombrie 1937. Dirijor: Paul Constantinescu

¹ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 208.

OMAGIEREA MUZICIANULUI PAUL CONSTANTINESCU

Vasile Vasile

În încheierea unui studiu al Ralucăi Voicu Arnăuțoiu - citat de muzicologul Octavian Lazăr Cosma și apreciat ca atare¹ - se aduc în discuție „biografiile paralele” ale lui Paul Constantinescu: cele din volumele de istoria muzicii – „mărturie a unui destin creator luminos și puternic și cea din copertele dosarului (de la CNSAS, investigat cu acribie de autoare și punând sub lupă documente importante pentru luminarea multor aspecte din viața muzicianului – nota îmi aparține), mărturii dramatice ale luptei unui destin oprimat de comandamentele politice”².

Apare mai mult decât meritoriu faptul că în preajma semicentenarului morții compozitorului se poate discuta despre o adevărată „concurență” în relevarea unor aspecte inedite ale biografiei și activității ilustrului muzician, căruia i-a fost dedicată, cu aproape o jumătate de secol în urmă, o excepțională monografie semnată de neobositul muzicolog Vasile Tomescu³.

Recentele inițiative ploieștene de punere în lumină a activității și dimensiunii compozitorului sunt cu atât mai laudabile, cu cât sunt susținute de foruri locale, de instituții ce poartă numele muzicianului, într-un climat în care semicentenarul morții lui Constantin Brăiloiu și George Breazul, sau centenarul nașterii lui Gheorghe Ciobanu - pentru a nu cita decât aceste exemple - au trecut neobservate chiar și pentru instituțiile din Capitală, pe care cei trei muzicieni le-au onorat o viață întreagă, contribuind la prestigiul lor național și internațional.

Semicentenarul morții lui Paul Constantinescu descins din orașul considerat „al aurului negru”, a fost pregătit de apariția a două cărți, una consacrată materialelor muzicologice și autobiografice semnate de autorul *Oratoriilor bizantine*, prima realizată de Sanda Hîrlav – Maistorovici⁴, cea care ne pregătește un necesar catalog al creației autorului celei mai importante dintre versiunile corale ale *Mioriței* și alta a preotului Stelian Ionașcu, ce și-a propus analiza creației religioase a muzicianului⁵.

Festivitățile consacrate împlinirii unui secol de la nașterea lui Paul Constantinescu au fost marcate și prin extinderea cuvântului

scris, grație unui împătimit de istoria muzicii prahovene și de personalitatea complexă a muzicianului, la omagierea și valorizarea căruia a participat și participă în continuare, în pofida faptului că a depășit respectabila vârstă de 80 de ani, contribuind la perpetuarea memoriei muzicianului, prin organizarea casei memoriale de la Ploiești – gazdă a unor prestigioase manifestări culturale – și prin gestionarea unor activități de promovare a creației sale, a sărbătoririi centenarului, prin programarea lucrărilor sale în manifestări concertistice etc. Am numit pe veteranul mișcării artistice ploieștene Alexandru Bădulescu. Este vorba despre volumul intitulat Paul Constantinescu – *Correspondență și alte documente*, ediție îngrijită, adnotată și comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu, cuvânt înainte: Viorel Cosma, Ploiești, Editura Karta – Graphic, iunie 2009.

Realizatoarea celeilalte cărți intitulată *Paul Constantinescu – Correspondență, scrisori și portrete, cuvânt înainte, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii*: Sanda Hîrlav – Maistorovici, București, Editura muzicală, 2009 – pianista Sanda Hîrlav – Maistorovici - este cadru didactic la Universitatea Națională de Muzică din București – militând în același front, pentru promovarea în viața muzicală în Capitală și în orașul natal al muzicianului a creației lui Paul Constantinescu, prin conferințe, concerte, comunicări științifice și editarea unor lucrări ale muzicianului ploieștean⁶, sau prin îngrijirea unui recent CD cuprinzând 15 lucrări pentru pian ale muzicianului, interpretate de propriii discipoli: Popescu L, Ioniță F, Enea I, Mihai S⁷.

Cele două lucrări omagiale, apărute în anul centenarului, ilustrează relațiile muzicianului cu **viața muzicală a orașului lui I. L. Caragiale, Geo Bogza, Toma Caragiu, Nichita Stănescu, Ion Baci, Ion Cristu Danielescu, Emilia Comișel, Gheorghe C. Ionescu, Gheorghe Comișel**, și în apropierea căruia își doarme somnul de veci **Marțian Negrea**.

La Ploiești, și-a desfășurat activitatea **Ioniță Stoicescu – Logofețelul**, de ale cărei „avantagii” se pare că a beneficiat însuși viitorul autor al operei comice *O noapte furtunoasă* și în unele dintre bisericile orașului și în mod sigur în mănăstirile învecinate, Roșioara, Suzana, Zamfira, a răsunat glasul „finului Pepelei, cel isteț ca un proverb” - Anton Pann. Autorul *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* a dorit să-și doarmă somnul de veci la mănăstirea Roșioara, unde văduva Tinca ar fi urmat să îmbrace haina monahală.

Școala lui Ioniță, cu toate avaturile unei asemenea instituții, va crea un climat favorabil dezvoltării unei vieți muzicale, în care va

crește însuși tânărul „școlar” al Liceului *Sfântul Petru și Pavel* – Paul Constantinescu.

Viitorul compozitor va fi atras nu numai de formațiile instrumentale ale urbei, aflate în expansiune muzicală, dar și **de intonațiile bizantine** ce răsunau în mănăstirile Ghighiu, Târgușor, Zamfira, Sinaia și în unele biserici ale orașului, aspecte asupra cărora Al. Bădulescu și N. Dumbravă se aplecaseră într-o lucrare anterioară, din 2008⁸.

Am făcut referiri la aceste momente marcante din istoria vieții muzicale a urbei din care descinde Paul Constantinescu, deoarece înclin să cred că autorul celor două celebre oratorii - de Crăciun – *Nașterea Domnului* - și de Paști – *Patimile și Învierea Domnului* – **deprinsese la Ploiești, încă în timpul studiilor, buchiile psaltichiei și sonoritățile muzicii de strănă**, pe care le va considera printre elementele definitorii ale spiritualității românești. Numai un climat viu al sonorităților bizantine au putut avea o influență așa de puternică asupra tânărului, care depășește faza intuirii expresivității acestora, întâlnită la George Enescu⁹, trecând la studierea ei sistematică. Într-o scrisoare adresată în 1928, lui George Breazu, el preciza: „Am simțit de multe ori nevoia de a cunoaște muzica noastră bisericească, «psaltikia» și chiar am studiat-o până la un punct, după un tratat de Nifon Ploieșteanul, altul de Popescu – Pasărea și unul vechi(u) de Anton Pann...”

După absolvirea Conservatorului din București tânărul muzician audiază cursurile de bizantinologie ale lui Egon Wellesz, la Viena, unde – așa cum însuși declară – „am reușit să mă cert cu diferite soiuri de profesori cu pretenții de a scoate din mine un demn cirac al domeniilor lor de compoziție”.

Într-un interviu din anul 1943 autorul *Oratoriului bizantin de Crăciun* declara: „Am căutat muzica psaltică, la început muzica bisericească a secolelor XVIII și XIX. După aceea am trecut înapoi la muzica bizantină luată după documente din secolul XIII”. Într-un interviu ulterior se va referi la notația bizantină despre care spune că „este extrem de interesantă. Am studiat-o îndelung. Ea deschide noi perspective gândirii și aduce o nouă sistematizare muzicală, în ceea ce privește combinațiile modale”. Documentele restituite de lucrările în discuție aduc argumente suplimentare în sprijinul acestei ipoteze privind cunoașterea din perioada ploieșteană, de către tânărul muzician a unor elemente ale muzicii bizantine, al căror admirator și explorator va rămâne toată viața.

Numai așa se poate explica **preferința compozitorului pentru substanța melodică de sorginte bizantină**, care-i

guvernează creația: *Două studii în stil bizantin* (1929 – Ploiești, când nu era încă student la Conservator), urmate de canonul *Aliluia*, de fuga la 2 voci *Bogații au sărăcit...*, de un heruvic și un chinonic (toate dateate 1930), urmate de *Liturghia psaltică* (1935), de *Variațiunile libere asupra unei melodii bizantine din sec. XIII* (1939), de *Sonata bizantină* (1940) și apoi depășirea momentului ce a urmat presupusei distrugerii a primei versiuni a celui dintâi dintre oratorii și înlocuirea, într-un timp record, a întregii substanțe melodice din secolele XIII - XIV, cu una neagreată, dacă nu cumva chiar disprețuită de I. D. Petrescu, aparținând eminentilor psalți români ai secolului al XIX – lea, **Macarie Protopsaltul, Anton Pann și Dimitrie Suceveanu**.

Recent preotul Stelian Ionașcu a semnalat existența variantei inițiale a Oratoriului de Paști – *Patimile și Învierea Domnului* - ceea ce redeschide dosarul acestei capodopere, cu precizarea din start că varianta cunoscută are marele avantaj al sonorităților familiare ascultătorilor timpurilor noastre, cele inițiale trimițându-se la caracteristicile cântărilor arhaice din manuscrisele putnene.

Cronica lui Ilarion Cocișiu de la începutul anului 1948 aprecia valoarea oratoriului de Paști, „ca fond și formă superior (...), ridicându-se alături de modelul lui Bach și Händel”. Tot mai multe semnale din lumea occidentală vin să confirme judecata criticului făcută în urmă cu peste șase decenii.

Cele două recente lucrări amintite, consacrate compozitorului, purtând – nu știm dacă voit sau involuntar - titluri foarte apropiate, au apărut aproximativ în aceeași perioadă - *Paul Constantinescu – Corespondență, scrisori și portrete*, realizată de Sanda Hîrlav – Maistorovici¹⁰ și *Paul Constantinescu – Corespondență și alte documente*, realizată de Al. I. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu¹¹ și se înscriu între valoroasele realizări muzicologice din ultima vreme și însemne de prețuire a eminentului omagiat, înlesnind cunoașterea multor detalii din activitatea creatoare a muzicianului. Sunt adunate între copertele celor două cărți, în aproximativ 200 de pagini ale celei dintâi și în aproape 440 de pagini ale lucrării secunde amintite, **documente de o importanță deosebită pentru urmărirea destinului creator al muzicianului**, ce se apropie tot mai mult, cu trecerea timpului, de steaua geniului enescian, prin lărgirea și aprofundarea orizontului deschis de fiul Livenilor, mai ales în ceea ce privește legăturile cu creația populară și cu cea de factură bizantină, specifice spiritualității românești.

Așa cum arată în prefața citată muzicologul Viorel Cosma, documentele originale, scanate și transcrise, dau posibilitatea de a „pătrunde în intimitatea omului”, ele oferind „portretul nefardat al unui

artist", reconstituit pe baza unor amintiri și documente, „peste care timpul, ce se scurge nemilos, le va ascunde în anonimat” dar și șansa salvării unor „lucrări încă necântate și netipărite”.

Cea de-a doua carte ce face obiectul prezentului demers acordă prioritate documentelor oficiale, importante pentru cei care mai au rezerve legate de ancorarea puternică a compozitorului în orizontul spiritualității românești și ortodoxe, precum și unei părți a fondului epistolar, îndeosebi a scrisorilor primite de Paul Constantinescu și de văduva Marica, după dispariția prematură a muzicianului, dar și unor programe sau documente vizând tratative pentru manifestări concertistice cu lucrările compozitorului ploieștean - la loc de cinste putând fi citat *Byzantinisches Weihnachtatorium*.

În schimb, **prima este consacrată corespondenței lui Paul Constantinescu** cu diferiți destinatari, mai precis scrisorilor trimise de muzician, compartimentate astfel: prima parte rezervată textului epistolar propriu-zis, urmat de facsimile în sepia ale unor documente și de desene datorate lui Paul Constantinescu reprezentând muzicieni ai epocii, români și străini și ilustrând o altă direcție creatoare a muzicianului.

La această carte trebuie subliniată îndepărtarea îngrijitoare de modalitatea practică în primul său volum, citat mai sus, modalitate identică celei utilizate de autorii următoarei cărți, aici ea impunându-și **respectarea normelor consacrate de tradiția restituirii epistolare**, prin prezentarea unei fișe orientative, privind destinatarul, locul și data, forma de prezentare (manuscris, dactilogramă etc), limba, sursa, dacă a fost sau nu publicată și tradusă - date care înlesnesc interpretarea corectă a documentelor, norme eludate de ceilalți doi îngrijitori.

Desenele/ caricaturi precizează numele celui reprezentat în trăsături de creion, definitorii (multe figuri nefiind cunoscute unor cititori), fondul în care se găsește originalul lor, necesar celor care doresc să aprofundeze anumite aspecte ale acestei activități mai puțin cunoscute a artistului multilateral Paul Constantinescu, deopotrivă muzician, literat și artist plastic.

De asemenea, trebuie reliefată, pe lângă prezentarea în sepia a figurilor desenate, cuprinderea unui număr sporit de „personaje”, unele din spiritualitatea românească și care lipsesc din cealaltă carte (pianistul Radu T. Constantinescu, violonistul Dimitrie Dinicu, violonistul Ion Voicu, Ioan D. Chirescu, Achim Stoia etc), sau europeană (Dimitri Kabalevski, Václav Dobiáš, Harald Saeverud, Pancio Vladigherof ș. a.).

Realizatoarea volumului adaugă un indice de nume, care înlesnește cititorului orientarea rapidă în universul cărții, instrument

care nu lipsește nici din cartea lui Al. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu, unde se face loc, în schimb, unui album de fotografii reprezentative.

Autorii antologiei secunde de texte, documente, fotografii, scrisori, caricaturi împart cele **227 prețioase documente** în mai multe categorii, integrând multe dintre cele ce au stat la baza excelentei monografii realizată în urmă cu aproape o jumătate de secol, de muzicologul Vasile Tomescu, prezentate aici în bună parte în forma integrală și incluzând altele inedite din arhiva dăruită de soția muzicianului, lui George Breazu, donată, la rândul ei, Uniunii Compozitorilor, sau din arhiva casei memoriale, a cărei „istorie” transpare din paginile cărții precum și a fondului Ion și Ilinca Dumitrescu.

Lor se adaugă **42 desene, crochiuri și caricaturi, autoportrete**, chipuri ale celor apropiați ca familie, dar și pe planul activităților artistice și un grupaj de fotografii din care se poate urmări evoluția muzicianului.

În felul acesta, cartea lui Al Bădulescu și N. Dumitrescu prezintă un alt mare beneficiu, constând în **întărirea convingerii în virtuțile literare și plastice ale muzicianului**, caricaturile/ desenele sale trădând un spirit ironic dublat de o bonomie și o gentilețe proverbiale. Caricaturistul a surprins cu inspirata sa peniță, elemente definitorii ale figurilor unor muzicieni apropiați: Mihail Jora, Dimitrie Cuculin, Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger, Constantin Bugeanu, Jean Bobescu, Vasile Tomescu etc.

Lucrarea ne îngăduie descoperirea unor **aspecte necunoscute din viața profesorului, compozitorului, academicianului**, dar mai ales a omului Paul Constantinescu, doborât prematur de o boală necrutătoare. Dintre ele ies în evidență semnele aprecierii valorii sale profesionale, care l-au recomandat pentru prezența la **prestigioase manifestări internaționale**, cum ar fi participările cu responsabilitatea cuvenită, la festivalurile internaționale de la Varșovia, Roma, Tbilisi, Erevan, Baku și Moscova, Congresul Internațional de Muzicologie de la Viena, Festivalul muzical „Primăvara la Praga”, Festivalul „Primăvara caucaziană” ș. a.

Aflăm din carte date despre atenția de care s-a bucurat, după moartea muzicianului, creația sa, la Budapesta, Dresda, Viena, Torino, Ierusalim, Montevideo, Napoli, Paris, despre tratativele de punere în circulație europeană, prin concerte, montări și tipărire, a unor lucrări: *Triplul concert*, *O noapte furtunoasă*, *Nunta în Carpați*, *Oratoriul bizantin de Crăciun*, *Oratoriul bizantin de Paști – Patimile și Învierea Domnului* etc.

„Descoperirea” recentă a celor două lucrări inedite ale compozitorului, *Cântarea Basarabei* și

Moartea eroului – analizate de muzicologul Octavian Lazăr Cosma, într-un pertinent studiu, publicat în anul 1993 - **completează catalogul creației compozitorului**, al cărui destin a fost curmat la numai 54 de ani și ilustrează atitudinea sa de protest față de răpirea provinciei ce purta numele voievozilor întemeietori ai organizării statale a Țării Românești.

Cei doi realizatori ai cărții au avut în vedere, doar teoretic, ceea ce ei consideră calitatea slabă a unor scanări și xerografieri de documente, greu de descifrat și dintre care unora le-au fost eliminate, inexplicabil, semnele apartenenței la fondul „George Breazul”, pentru că nu au însoțit aceste documente de retranscrieri, traduceri și detalieri, capabile să scutească cititorul de eforturi considerabile și de riscurile înțelegerii eronate și chiar a denaturării sensurilor unora dintre ele. Din păcate, unele traduceri promise în nota asupra ediției, au fost date uitării, cititorul urmând să deslușească singur anumite date prezentate în limba germană pe niște scanări foarte slabe, cu texte ilizibile. Ar fi fost normal ca documentele scanate/ xeroxate să fie însoțite de numerele de inventar și de precizarea fondului în care pot fi găsite de cei dornici să continue investigările pe documentele originale.

Pot pune la dispoziția fondului documentar ploieștean și unor viitoare reeditări și investigări, trei importante încercări exegetice a creației muzicianului, începute în anul 1997¹² și continuată în 2001¹³ - ce dovedesc sporirea atașamentului celui ce a dat numele filarmonicii ploieștene - la a cărei ctitorire a contribuit din plin – pentru ceea ce eminentul său dascăl, George Breazul, numea „muzica bisericească străbună”. Este vorba despre prelucrarea polifonică a troparului Paștilor – *Hristos a înviat...*- după melodia tradițională pe glasul II și despre *Rugăciunea inimii*, scrisă pentru gruparea religioasă *Rugul aprins*, creație aparent surprinzătoare pentru orizontul muzicianului și care a ajuns în Muntele Athos, prin unul dintre reprezentanții mișcării spirituale de la Mănăstirea Antim, regretatul părinte nonagenar, Petronie Tănase¹⁴ și analiza comparată a modului de fructificare a a unor creații ale lui Dimitrie Suceveanu în lucrările lui Teodor Teodorescu Gheorghe Cucu și Paul Constantinescu¹⁵, precum și rezumatul unei prezentări a profilului muzicianului considerat ctitor al culturii românești, făcută la Copenhaga, în anul 1994, publicată ulterior în țară¹⁶, toate neluate în seamă de lucrările amintite.

Nu se știe la această vreme dacă realizatorii celor două cărți consacrate lui Paul Constantinescu, asupra cărora atrage atenția

prezentul material, s-au „înțeleș”, sau este o simplă coincidență că **au dat la iveală două instrumente complementare**, chiar dacă titlul lor ar putea lăsa să se creadă că ar fi vorba de un conținut comun. Elementele comune nu lipsesc, dar ele nu ajung la faza repetării integrale.

De altfel, toate disputele privind „originalitatea” unei creștomaii de texte și documente se dovedit neproductive și în cazul autorului operei *O noapte furtunoasă*. Mai ales în cazul în care este vorba despre o corespondență diferită de la un volum la altul, fructificând surse diferite. Trecut printr-o asemenea experiență regretabilă din partea mea, generată de invidie și răutate, dovedită cu documente, pot afirma că tendințele de acaparare egoistă, ori de „sechestrare” a unor subiecte sau teme, a căror exhaustivitate nu poate fi garantată, din cauza penuriei de date și a unghiului de vedere de abordare diferit, nu s-au dovedit decât păguboase nu numai pentru acuzator și acuzat dar mai ales pentru „obiectul” unor asemenea demersuri. Oricum o corelare a celor trei antologii de texte ar fi ajutat la evitarea unor repetări, dar mai ales a unor inexactități și ar fi sporit statutul științific al cărților.

Subscriu fără nici-o rezervă la formularea autorului monografiei muzicianului, din urmă cu peste 40 de ani, privind perspectivele și necesitatea înscrierii lui Paul Constantinescu „în Pantheonul marilor valori date de poporul român culturii universale”.

Cele două cărți apărute între anul centenarului nașterii muzicianului și cel al semicentenarului trecerii la cele veșnice constituie alte „biografii paralele”, mai bine zis „o treaptă” - vorba poetului – una dintre acelea ce trebuie urcate, pentru a reconstitui dimensiunile reale ale creatorului poemului coral *Miorița*, a celor 4 *Madrigale pe versuri de Mihai Eminescu*, a *Nunții în Carpați*, a *Noptii furtunoase*, a *Simfoniei* și *Simfoniei ploieștene*, a *Liturghiei psaltice* și a monumentalelor oratorii bizantine.

Parcurgând prețioasele documente ale cărților, am putea spune împreună cu Geo Bogza, ascultând același *Triplul concert*: „Plecăt dintre noi, muritori, într-o duminică, Paul Constantinescu s-a întors iarăși între noi, nemuritor, în duminica următoare: «Și tremură brazii/ Mișcând rămurelele,/ Căci noaptea de azi-i/ Când scânteie stelele...»

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Cosma, Octavian Lazăr – *De la „ferocitate și stupiditate”... la „ostilitate tăcută”...*; în: *Muzica*, București, An XX, nr. 2 /78), iulie – septembrie 2009, pp. 23 – 39.

2 - Voicu Arnăuțoiu Raluca – *Paul Constantinescu Biografii paralele*; în *Muzica*, București, An XX, nr. 2 /78), aprilie – iunie 2009, p. 63.

3 - Tomescu, Vasile – *Paul Constantinescu*, București, Editura muzicală, 1967.

4 - Constantinescu, Paul – *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav – Maistorovici, Ploiești, Editura Premier, 2004.

5 - Ionașcu, Stelian – *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2005.

6 - Constantinescu, Paul – *Piese pentru pian*, Prefată, note introductive și îngrijire text muzical Sanda Hîrlav – Maistorovici, București, Editura muzicală, 2009.

7 - Constantinescu, Paul – *Piese pentru pian*, CD, ISBN 978 – 973 – 740 – 120 – 5, editat de Asociația Culturală „Paul Constantinescu” și Editura Premier, Ploiești, 2009.

8 – Bădulescu, Al. I. și Dumitrescu, Nicolae – *Ploiești – Viața muzicală de ieri și de azi*, Ploiești, Editura Karta – Graphic, 2008.

9 – Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creația enesciană*, în: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An CXXII, nr. 9 – 12 septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660; republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuți – București, Institutul cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 și în formă completă în: *Teologie și viață*, Iași, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370, apoi în: *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Universitatea de Arte George Enescu Iași, 2007, pp. 222 – 243; și în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani*, București, Editura Basilica, 2010, pp. 150 - 178;

10 - *Paul Constantinescu – Corespondență, scrisori și portrete, cuvânt înainte, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii*: Sanda Hîrlav – Maistorovici, București, Editura muzicală, 2009.

11 - *Paul Constantinescu – Corespondență și alte documente*, ediție îngrijită, adnotată și comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu, cuvânt înainte: Viorel Cosma, Ploiești, Editura Karta – Graphic, iunie 2009.

12 - Vasile, Vasile - *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, București, Editura Interprint, vol. II, 1997, pp. 257 – 258.

13 - Vasile, Vasile - *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*; în: *Analele Universității din Craiova*, Seria Teologie, Anul VI, nr. 8/2001, pp. 25 – 33.

14 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III, volum achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, în curs de apariție la Editura muzicală;

15 - Vasile, Vasile – *Creația lui Dimitrie Suceveanu – sursă de inspirație pentru muzica românească a sec. XX*; în: *Byzantion, Iași, Academia de Arte „George Enescu*, 1996, pp. 158 – 183.

16 - Vasile, Vasile – *Paul Constantinescu (1909 – 1963)*, în: *Academica*, București, An IV, nr. 4 (40), ianuarie 1994, p. 17 și 20.

Muzicieni români în texte și documente (XXIII) Fondul Aurelia Cionca

Viorel Cosma

Prefață

Timp de o jumătate de veac, legăturile muzicienilor noștri cu dinastia regală din România (1881-1947) au fost sistematic ocolite, rezervate, interzise, de regimul totalitar, comunist, în ciuda faptului că atât Societatea Compozitorilor Români (1920-1948), cât și o serie de mari personalități artistice – în frunte cu George Enescu – s-au aflat în relații profesionale de interes major pentru promovarea culturii naționale. O serie de lucrări memorialiste rămase în manuscris, un fond de scrisori inedite, păstrate fie



Aurelia Cionca.

*în bibliotecile naționale (Academia Română, Biblioteca Națională din București), fie în colecțiile particulare, dețin prețioase însemnări, adesea relevante la istoria muzicii românești, care merită a fi publicate. Un document de real interes în privința rolului Casei Regale din vremea regilor Carol I, Ferdinand I și Carol al II-lea este volumul de **Amintiri** al pianistei și profesoarei Aurelia Cionca (1888-1962).*

Început în 1929, caietul de „**Amintiri**” al mătușii a fost amănunțit cercetat și exploatat de nepoata Nina Cionca în excelenta monografie **Aurelia Cionca**, publicată la Editura Muzicală în 1986. Din păcate, toate pasajele referitoare la „copilul-minune” (născut în anul inaugurării Palatului Ateneul Român!) crescut în mediul regal de la Castelul Peleş din Sinaia și educat în mediul regal al „**reginei-mamă**” (Carmen Sylva), recitalurile și concertele la Palatele din Sinaia, București și Cotroceni, seratele muzicale din țară și de peste hotare în cercurile regale și aristocratice europene, întâlnirile pianistei și profesoarei Aurelia Cionca cu reginele Greciei și Iugoslaviei, cu membrii familiei Wied din Germania etc., au fost să fie excluse complet de Editură, fie „cosmetizate” spre a trece de cenzura comunistă. Evenimentele mondene la curtea regală, la care a participat și marea pianistă bucureșteană, prietenia sa cu reginele Maria și Sofia, numeroasele prezențe ale familiilor regale ale României la recitalurile și primele audiții ale profesoarei și elevilor săi – momente inedite din palmaresul social al maestrei – abundă în „**Amintirile**” păstrate în colecția familiei Cionca.

Un capital extrem de important al însemnărilor autobiografice, îl constituie amănuntele privitoare la primele audiții absolute ale **Rapsodiei Române** de Franz Liszt (1932) și **Concertului pentru pian și orchestră** de Sabin Drăgoi (1943), consemnate în partea a doua a manuscrisului.

În rândurile de față, documentul relevă momentul singular al adoptării copilului-minune „Relica” de către regina Carmen Sylva, într-un climat de durere al pierderii unicului moștenitor al familiei domnitoare a României la sfârșitul secolului al XIX-lea, eveniment ce precede întâlnirea cu George Enescu de la lansarea **Poemei Române** la Ateneu (1898).

Însemnările memorialiste ale Aureliei Cionca prezintă un interes deosebit pentru viața muzicală românească de al începutul veacului trecut, fiindcă autoarea a desfășurat un program artistic atât în capitală, cât și în provinciile românești de peste Carpați (Banat, Transilvania) din imperiul austro-ungar. Totodată, ocupând încă din tinerețe catedra de pian de la Conservatorul bucureștean, autoarea ne oferă prețioase amintiri despre colegii de breaslă (Florica Musicescu, Cella Delavrancea) și discipolii săi. Talentul literar înnăscut al Aureliei Cionca conferă paginilor autobiografice un farmec atrăgător al lecturii documentului de intimitate, transformat peste timp în operă de artă.

Amintiri (I)

de Aurelia Cionca

15 Iulie 1929.
cu cel dintâru plătitor

Sunt născută în București. Tatăl meu
ardelen de origine, ^{care} profesor și se stabilește
în țară de mai mulți vreme, iar mai târziu
se căsătorește cu mămă ~~și~~ și dăruie tot o
fianță a trădărilor ~~afind~~. De când i mi
aducea acasă, aveam o neobișnuită atitudine
spre muzică, mai ales i mi plăcea să
mă așez în fața pianului și să cânt
armonii solfegiate, pe care le elucideam în
acorduri pe cât i mi permiteau mâinile
mele să le captez. Tată, cu
oam puter, care stă în împrejur ^{tot d'aceia}
lucrurile practice) cu cele ideale, dăruie
mamei, imediat după nunta, un
pian și o carte de bucătărie, fără ca
mă pută ghici, că eu vor să fac
cărui primul cadou să-i fie singurul
principal și important al victoriei, pe
când al doilea, cu dragă inimă
l'am abandonat mamei mele.

"Amintiri" de Aurelia Cionca
(p. 2 mss. autograf)

Sunt născută în București, 16 mai 1888, ca cel dintâi vâstar al tatălui meu ardelean de origine, care era profesor și se stabilise în țară de mai multă vreme, iar mai tarziu se căsătorise cu mama și dânsa tot o fiică a Ardealului fiind. De când îmi aduc aminte, aveam o neobișnuită atragere spre muzică, mai ales îmi plăcea grozav să m-așez în fața pianului și să cânt armonii diferite, pe care le alcătuiam în acorduri pe cât îmi permiteau mâinile mele mici a le cuprinde. Tata, ca om practic, care știa să împreune întotdeauna lucrurile practice cu cele ideale, dăruise mamei, imediat după cununie, un pian și o carte de bucate, fără ca să poată ghici că eu voi fi aceea căreia pianul cadou, să-i fie scopul principal și important al vieții, pe când al doilea, cu dragă inimă l-am abandonat mamei mele.

Cu toate acestea, amândoi părinții mei erau mari iubitori de muzică, amândoi cântau, tata din vioară, iar mama pianul. Desigur însă cu pretenții foarte modeste. Mama, în special, ținea mult, mult la menținerea agilității degetelor și zilnic își făcea regulat exercițiile pianistice.

Eu toate acestea le ascultam cu mare interes, însă în momentul când gamele cromatice ajungeau la rând, începeam să urlu și să plâng, întocmai precum câinii, care nu pot suferi un fel de muzică hotărât. Primele noțiuni muzicale le am de la tata, care cu o răbdare fără margini, zilnic, mă aducea în fața pianului, și-mi explica claviatura. Așa am cunoscut sunetele și distanțele (intervalele).

Mai aveam o curiozitate: nu puteam să-mi fac siesta după-amiază fără cântec de fluier și iată pe bietul tata, profesorul ocupat, care trebuia să-și ocupe din timpul său prețios și să-mi cante din fluier, lucru care îl făcea foarte frumușel. Primele mele lecțiuni regulate le luai cu mama, dar rezultatul nu prea fu strălucit, și de aceea fu chemat un profesor, pentru autoritate mai mare – Dl. J. Gasser, organist al bisericii ev., căruia îi păstrez cea mai pioasă amintire, îmi dăte primele directive în arta pianului. După dânsul urmă Dl. R. Petters, profesor de oboe la Conservatorul din București, însă destul de bun pianist. După câțva timp urmaicu D-șoara Zehender, azi D-na Staub, o elevă alui Stavenhagen.

În timpul acesta nu știu cum renumele meu de copil prodigios ajunsese până la augele urechi ale Carmen Sylvei, minunata regină poetă și într-o bună zi fui chemată să mă produc în fața Sa. Și acum îmi aduc aminte ce emoție stârnise această veste în familia mea și ce pregătiri se făcură, spre a mă prezenta onorabil într-un loc atât de pretențios, ca palatul regal. „Când vorbești cu Regina să te uiți în ochii ei”, îmi recomanda tatăl meu, care trebuia să mă însoțească. Eu, în mintea mea de copil de 5 ani, credeam că tot timpul trebuie să

urmez acest sfat, așa că buna Regină mirată de privirea mea neclintită în ochii săi mă întrebă: „De ce te uiți tu tot la mine?” Iar eu, perplexă, văzând că poate am făcut o greșală, ca s-o repar, răspunsei foarte prompt: „Fiindcă ești așa de drăguț!” O salvă de râs fu replica răspunsului meu. Regina invitase o mulțime de copii, ca să am societatea potrivită mie. După aceea mi se oferiră prăjituri – natural că cea mai mare bucată mi-am ales-o, spre bucuria Reginei. În fine m-am instalat în fața unui pian Bechstein în frumoasa sală de muzică și cântai din Beethoven și Haydn mici sonate, care făcură deliciul asistenței. După aceea regina, care vroia să-mi cunoască toate colțurile talentului, mă așeză la orgă și harmoniu, unde pe genunchii Reginei, pentru că pedala orgăi n-o puteam ajunge, cântai din Bach și mici fantezii improvizate pe loc. Drept răsplată și admirație primii în dar o splendidă păpușă, pe care o botezai la minut Elizabeta. După această memorabilă zi, multe schimbări interveniră în viața mea. La dorința Reginei fui recomandată profesorului pianist. Zd. Lubicz¹ (fost maestru de muzică al Reginei), care foarte entuziasmat de mica lui viitoare elevă, mă primi cu brațele deschise. Era însă prea bun, prea răbdător, prea încrezător în talentele mele. Lecțiunile erau un fel de distracție, profesorul având deaceea pentru mine buzurarele pline cu jucării. Tot pe atunci făcui cunoștința unei ființe, care urma să aibă multă vreme o înrăurire mistică asupra dezvoltării mele sufletești: Bogdan Petriceicu Hașdeu. Parcă-i văz și acum figura impozantă, încadrată de o barbă albă, și ochii atât de pătrunzători. I-am cântat, a plâns, și și-a amintit de geniala lui fiică Lulia, moartă la 19 ani. A doua zi am primit în dar păpușa luliei, o păpușă cu un oarecare trecut isotric, deoarece aparținuse mai întâi Domniței Maria, mult jelitei fiice a Reginei noastre, moartă la 4 ani. Această păpușă, botezată de mine Lulia, îmi fu dintre toate cea mai dragă și trăiește până în ziua de azi.

În acest timp debutai pentru prima oară la Ateneul Român într-un concert de binefacere, având vârsta de 6 ani. Programul era alcătuit din diferite numere de canto și vioară, iar eu aveam să-mi dau primul meu concert pianistic. Am cântat numai din micile mele fantezii proprii, fiind răsplătită cu salve de aplauze, cu flori și 2 porumbei albi legați cu o fundă tricoloră, și care mi-au produs o adevărată spaimă când se zbăteau în mâinile mele mici și neajutorate. Tatăl meu fu nevoit să se prezinte cu mine pe scenă și să-mi calce pedalele, eu nefiind în stare cu piciorușele mele mici. Mai târziu, după un an, mi s-au fabricat expres o pereche de pedale înalte, care cu ajutorul unui resort se fixau la pedalele pianului.

¹Elev al lui Ignat Moscheles

Studiile mele pianistice avansau destul de repede, însă fără un sistem bun, profesorul meu Lubicz fiind prea indulgent cu mica sa elevă.

Într-o după-amiază, fiind la înalta mea protectoare, Regina E., chemată spre a cânta, între auditorii aleși, era un muzician ales, profesorul Luis Milde, care după ce mă auzi, exclamă cu sinceritate: „ce păcat de acest talent! I-ar trebui o îndrumare mult mai severă și mai sistematică”. Tatăl meu îl invită la noi a doua zi, iar după o săptămână eram eleva silitoare a acestui eminent pedagog, căruia am să-i mulțumesc toată viața mea pentru îndrumarea minunată și solidă de care mi-a făcut parte. Progresele erau sistematice, fiind silită să încep aproape de la început. Corect până la exagerare, maestrul știu să-mi dezvolte o tehnică precisă și brillantă, și o muzicalitate subtilă; mai ales lui Bach i-am închinat tot sufletul. Fugi și toccate, totul fu studiat, analizat cu o minuțiozitate adâncă. Când eram în stare a cânta minunatele „Woltemperiertes Klavier”, învățam pe de rost cu ușurință de la o lecție la alta, câte un preludiu și o fugă.

Studiile teoretice și de armonice urmam cu excelentul muzician și compozitor Rudolf Nowatschek. Paralel cu studiile muzicale progresam în studiile școlare, care le urmam sub direcția tatălui meu și cu ajutorul altor profesori. Matematica însă era punctul negru din viața mea și m-a costat multe lacrimi. Pe atât de mare dragoste aveam pentru istorie și geografie.

În fine, după o pregătire chibzuită și cu un program destul de greu, însă, care nu trecea peste puterile mele tinere, fu anunțat primul meu recital în Ateneul Român și sub patronajul Augustei mele protectoare Carmen Sylva. Ca să nu fie prea obositor pentru mine programul, fu rugat excelentul violonist și maestru concertator al concertelor simfonice, Al. Hartzler, ca să-mi dea concursul său. Succesul a fost neașteptat de mare, iar în pauză fui chemată în loja regală, spre a fi îmbrățișată de *Regină, care asistă până la sfârșitul concertului*. Coborând scările lojei regale, fui întâmpinată de o fetiță delicată și cam de vârsta mea, care îmi întinse un cornet cu bomboane. Nu ghiceam pe atunci, că mult mai târziu, această fetiță, mica Lisette Frederik, era să-mi fie o prietenă dragă, însă al cărui sfârșit tragic mi-a întunecat mult clipele senine care le gustam tocmai în acei ani.

A doua zi toată presa în unanimitate îmi închinău elogii mie și vrednicului meu profesor, care a contribuit atât de mult la succesul meu din concert. Urmară câteva concerte la Sibiu (1898) și Brașov, unde fui întâmpinată cu același entuziasm. Mitropolitul Miron Romanul mă chemă la dânsul și-mi înmână o brățară de aur. Tot în același an

(1898), făcui cunoștința violonistului *Bronislav Hubermann*, care pe atunci, în vârstă de vreo 18 ani, își făcea primul turneu mare. Fui invitată la palatul regal, unde avui cinstea să cânt în fața Reginei și alături de minunatul violonist care fu foarte încântat de mica mea persoană artistică. Tot atunci mi se întâmplă un accident tragic-comic: servindu-se ciocolată, mi se oferea o ceașcă, însă printr-o mișcare nedibace, toată ciocolata se vărsă pe haina mea albă, spre marea mea spaimă. Regina, văzându-mă gata gata să plâng, trimise repede pe cineva la un mare magazin din apropierea palatului, nu trecu mult și mă pomenii cu două încântătoare rochii albe noi și cu o păpușă mare. Desigur că dezolarea se transformă ca prin farmec în bucurie fără margini, spre mulțumirea Reginei Carmen Sylva. Tot atunci făcui cunoștința *Principesei Elena Bibescu* (n. Epureanu), *strălucită pianistă* și prietenă a Carmen Sylvei. Și această doamnă fu entuziasmată de felul meu de a cânta și într-un elan de admirație îmi luă mâna și încercă să-mi destăinuiască viitorul, care fu prezis că ar fi unul foarte strălucit. După această ședință memorabilă, *regina mă chemă împreună cu Hubermann la dansa*. O găsirăm lucrând la marea evanghelie destinată Mănăstirii Curtea de Argeș și lucrată cu atâta măiestrie de mâna regală. O doamnă de onoare, *bunadoamnă Zoe Bengescu*, mă instală în fața orgăiși îmi recomandă să stau liniștită. Nu mult după aceea răsună vocea cristalină a reginei, care mă chemă lângă dânsaarătându-mi o imagine care reprezenta un mic înger cu haină albă și aripi de argint, cântând la orgă. „Știi cine e?” mă întreabă Carmen Sylva. „Da, sunt eu – ripostai eu – dar eu n-am aripi!” „Le ai, dar nu le vezi, drăguța mea” îmi spuse Regina cu voce blândă. Și Hubermann fu tot astfel imortalizat ca înger cu vioara în mână, nu departe de orgă. Această pagină plină de duioșiese poate vedea și azi în minunata evangheliere la Curtea de Argeș.

După dorința regală, tot în aceeași zi memorabilăam prezentat și pe fratele meu Romulus. Un băiețel cu bucle blonde și deocamdată cu oarecare talent pianistic. Am stârnit mult haz, producându-ne amândoi la patru mâini. Acest talent pianistic al micului meu frate se transformă mai târziu în talent violonistic mult promițător.

Progresam rapid, așa că puteam anunța al 2-lea recital la Ateneu cu un program cu mult mai pretențios. Prin bucăți figurau frumoasele *Kinderscenen* de Schumann cu a căror interpretare obținui un succes răsunător, atât în București cât și la Sibiu, unde mult timp după aceea se vorbea în cercurile muzicale de acolo despre interpretarea artistică a *Kinderscenen* de Schumann. Printre entuziaștii mei admiratori din acest oraș al muzicii era maestrul *Victor*

v. Hendelberg, muzician distins și prieten intim al lui Brahms și marele nostru Gheorghe Dima. De acest oraș ardelenesc mă leagă cele mai frumoase amintiri și pot să spun că-i este al doilea loc natal, tatăl meu nevrând ca să fiu botezată în București, am voiajat la vârsta de 6 săptămâni spre a primi botezul în Ardeal, în Sibiu.

Nu departe de acest oraș, familia mea avea proprietăți unde în fiecare vară petreceam vacanța. Un sat înconjurat de dealuri verzi acoperite cu păduri și unele cu vii. Casa noastră era o clădire veche cu ziduri groase și mari, coloane de piatră, o curte mare și o grădină cu pomi roditori o înconjurau. În cadrul acesta idilic, blonda și încă frumoasa figură a străbunei mele, evoca parcă timpurile apuse, patriarhale. Cea mai mare bucurie a noastră a copiilor era să-i ascultăm povestea amintirilor ei din timpul revoluției din 1848, când rușii au întins o mână frățească de ajutorare mult oropsitului țaran ardelen. Ne vorbea despre trecerea acestora prin comuna noastră a „muscalilor cu sulite lungi”, pe urmă ne povestea despre tânărul împărat de atunci Franz Josef, pe care îl văzuse și îl cunoscuse în primul an al domniei sale. Mă reîntorceam totdeauna cu regret în București: îmi părea rău că sunt nevoită să părăsesc codrii bătrâni și râul cristalin de munte, casa bătrânească plină de amintiri, toate acestea erau legate atât de strâns de ființa mea încât greu de tot mă despărțeam de ele.

La București mă aștepta munca pentru care aveam o deosebită dragoste. Mă sculam cea dintâi, când încă toată casa dormea și mă așezam la pian, spre dezolarea celorlalți, care regulat își vedeau orele de somn deranjate prin exercițiile mele prea matinale. Lucram cu râvnă la fugile de Bach și odată cufundată în muzică, toate celelalte dispăreau pentru mine. Eram o copilă de 10 ani, când cunoscui 3 personaje foarte importante muzicale: Jan Kubelik își începuse cariera lui miraculoasă de virtuos violonist și trecu și pe la noi. Bineînțeles că renumele lui de „Paganini modern al viorii” avea la București un răsunet fără seamăn. Regina dori să cunoască acest „fenomen” și îl pofti la palat. Eu, ca întotdeauna, nu lipseam de la asemenea manifestații artistice. Regina, în marea ei bunătate, dorind a mă face să aud muzică bună cât de mult posibil. După ce Kubelik își cântă programul cu o virtuozitate fără precedent, stârnind admirație ascultătorilor, mi-aduc aminte că genialul nostru Enescu, pe-atunci încă foarte tânăr, își luă vioara și cântă un concert de Bach. Eu, care nu-l mai auzisem până atunci, foarte emoționată mă adresez Reginei, de care nu ședeam prea departe: „Tot al nostru e mai mare”. Uimită de exclamația mea, Regina după o clipă spuse: „Copilă asta de 9 ani a vorbit adevărul!” Veni și rândul meu de a arăta ce pot și cântai din

Bach și altele. Kubelik fu atât de surprins și de încântat, încât a doua zi voind să mă cunoască mai de aproape, făcu o vizită părinților împreună cu impresarul său. Mă ruga să-i mai cânt încă și îmi prooroci o mare carieră pianistică.

Tot în iarna aceea cunoscu pe *Pablo de Sarasate* și pe credincioasa sa acompaniatoare, strălucita pianistă Bertha Marx. Sarasate te fascina cu jocul său plin de dulceațăși foc demonic. Și în fața acestor artiști mari a trebuit să execut unele bucăți, și amândoi laudau muzicalitatea precoce a copilei, spre bucuria mării mele protectoare.

Nu trecu mult și veni pianistul-poet *Alfred Grünfeld* la București. Avea un dar minunat de a improviza fără seamăn de frumos. Regina citea din operele sale literare, iar Grünfeld la pian își dădea curs liber bogatei sale fantezii. Auzindu-mă cântând, insistă mult, mult pe lângă tatăl meu, să-i fiu încredințată ca elevă.

Eram foarte măgulită de admirația marelui pianist, dar părinții mei găseau vârsta mea prea fragedă încă pentru a mă trimite în străinătate. Era un adevărat regal să îl asculți pe acest pianist, tușeul său era catifelat și avea un joc de o ușurință cum rar se întâlnește. Omul acesta de o corpolență respectabilăavea degete de zână.

În acest timp progresam lucrând foarte sistematic. Aveam deja un repertoriu ales și dificil. Pregăteam din nou un concert, de astă dată însă aveam să cânt singură tot programul. Regina îmi acordă din nou patronagiul său, promițând că va asista la acest concert al meu. Însă, din motive necunoscute, o indispoziție pare-mi-se, Regina comunică prin marea maestră a Curții, printr-o scrisoare adresată tatălui meu, că nu va putea fi de față la concert, dar în schimb vor asista principii moștenitori. Eram tare tristă. Pentru primaoară mi se întâmpla la București, să cânt la concert fără prezența Reginei. Însă când să mă așez la pian, văz spre surprinderea mea, o fotografie mare a Reginei, așezată pe pupitrul pianului cu inscripția: „Cântă din toată inima. Cântă ca o păsărică la Dumnezeu!” , iar pe pian zăcea culcată o păpușă mare strălucitoare în costum țărănesc. De bucurie era cât pe ce să mă zăpăcesc.

Însă am cântat cu atâta temperament încât sala aplaudă frenetic. În pauză, fiind chemată în loja regală și prezentată principilor moștenitori, frumoasa principesă Maria mă îmbrățișă felicitându-mă. Acestui concert urmau alte debuturi în concerte de binefacere. Printre altele fui invitată să cânt în concertul organizat de societatea „Dante Alighieri”, când cu sosirea în țară a studenților italieni. Fui primită cu salve de aplauze. Pianul era împodobit cu flori și cu culorile italiene și române. Cântai din parafrazele lui Liszt asupra unor opere

italiene. Erau însă compoziții care eu personal nu le iubeam prea mult, însă fură alese de maestrul meu, ca lucrări potrivite circumstanțelor.

În timpul acesta se agita mult chestiunea trimeriei mele în străinătate pentru desăvârșirea studiilor mele muzicale. Într-o bună zi și Regina promise tatălui meu că va ruga pe Regele Carol ca să-mi acorde o bursă.

Am scăpat din vedere să povestesc cum am cunoscut pe marele Rege. Eram de 6 ani când la o serbare pentru copii aranjată în grădina palatului regal, am fost invitată cu mama mea și cu micul meu frate. O sumedenie de copilași se jucau prin iarbă, pe urmă trecurăm toți în marea sufragerie a palatului unde era întinsă o imensă masă încărcată cu tot felul de lucruri bune. Acolo Regele împreună cu Regina se ocupau cu plasarea copiilor, fiecare la locul lui la masă. Iată că mă zărește Regina și mă cheamă să vin, ca să mă cunoască și Regele. Eu, ca să ajung până acolo trebuia să fac un salt și să trec peste o bancă de pluș, care sta în drumul meu. Ajungând în fața Regelui, fac reverența de rigoare, însă, în acel moment, indispensabilii mei își iau adio și mă pomenii cu ei jos, spre hazul celorlalți copii. Regele schiță un surâs plin de bunătate și mă mângâie pe cap, în timp ce Regina mă prezenta: „Aceasta e mica artistă”. Văzând perplexitatea în care mă aflam, mama care se afla în apropiere, mă înșfăcă în brațe și mă duse într-o cameră alături spre a-mi aranja toalete, iar eu mă bosumflasem rău de tot, gata să plâng după această tragică întâmplare.

Tatăl meu se ocupa mult de mine, de studiile și progresele mele și în afară de muzică trebuia să mă ocup regulat de celelalte materii. Era un iscusit pedagog părintele meu și această faimă a sa ajunsese și la urechile auguste ale regelui Carol, care hotărî ca educația micului principe Carol să-i fie cu totul încredințată. Principelui Carol, principeselor Elisabeta și Mărioara-Mignon, precum și micului prinț Nicolae și mai târziu chiar principesei moștenitoare, le fu pe rând un destoinic și mult apreciat maestru al limbii române.

Într-o seară am fost invitată să cânt la *Dimitrie Sturdza* pe atunci ministru, care era un mare înțelegător și iubitor al lui Bach. Venerabila sa soție, D-na Zoe Sturdza mi-a fost până la urmă o mare și o bună protecție. Asemenea mareului om de stat *Tache Ionescu* și soției sale, engleză de origine și muzicantă bună, le voi păstra cea mai pioasă amintire.

În copilăria mea am avut norocul de a fi întotdeauna înconjurată și sprijinită în chipul cel mai mărinimos de oameni cu

suflet înțelegător, acest lucru ajutând mult la dezvoltarea mea artistică.

Cu toate ocupațiile mele cotidiene atât multiple pentru vârsta mea, eram însă un copil în adevăratul sens al cuvântului. Adoram păpușile mele și mă jucam cu o adevărată frenezie, mai ales aveam pasiunea de a învăța felurite drame, care trebuiau să le joace păpușile mele într-un mic teatru. Fratele meu Romulus mă seconda în toate în chip foarte credincios și chiar consimțea și el să renunțe la demnitatea de a fi persoană masculină, travestindu-se regulat ca jupâneasă cu bonetă pe cap, spre hazul meu și al prietenilor noștri. La cea mai mică împotrivire i-ar fi mers rău, eu neștiind de glumă. Eram foarte strașnică în privința aceasta și bietul băiat știa de frica mea.

De câțva timp petreceam vacanțele la Sinaia, unde tatăl meu era chemat de familia regală, spre a fi în permanență cu micul principe Carol. Locuiam într-o vilă frumoasă unde aveam și un pian, pus la dispoziția mea de către colonia germană de acolo. Orele de exercițiu erau dimineața și de obicei pe la 11 ore se strecura binișor în odaie, aproape neobservat, marele prieten al meu Caragiale, care adora exercițiile mele cotidiene. Caragiale locuia cu familia sa în vecinătate și era un mare adorator al lui Beethoven. Ore întregi ar fi putut să asculte muzica aceasta divină; și pentru Bach avea egală admirație. De altfel părea că jocul meu l-a inspirat, că într-o bună zi îmi închină niște versuri.

În aceeași vară veni împreună cu părinții sămicuța violonistăminune Stefi Geyer, maghiară de origine, și mi-aduc aminte de orele muzicale petrecute împreună la Castelul Peleş unde cântam des laolaltă în fața Reginei noastre. Amândouă primeam păpușile cele mai frumoase, iar într-o zi Regina se fotografie cu noi. Am dat împreună un concert de binefacere pentru colonia catolică de acolo, iar drept răsplătă Regele ne-a trimis la amândouă câte o bijuterie de mare preț. Câte daruri frumoase am primit eu din partea bunei Regine. Nu era an nou să nu-mi trimită rochii frumoase, păpuși și chiar câte o bijuterie prețioasă. Dar minunatul pian Bechstein! Buna Regină era raza de soare care mi-a luminat calea multă vreme. Bună era și cu alți artiști care meritau încurajarea. Își formase, muzicantă aleasă cum era, un quartet de coarde alcătuit din profesorii Dimitrie Dinicu (violoncelist virtuos), Edgard Dall'Orsa, violină primă, Dinicu Gheorghe A., violină secundă și violonistul Loebel. Acești patru cântau regulat de patru ori pe săptămână la Regină, și nu rar se așeza ea la pian, făcând împreună muzică de ansamblu. Citea la perfecție *la prima vista*, iar eu nu mă dezlipeam de lângă Regină, și îi întorceam foile notelor. Îmi povestea de multe ori despre Clara

Schumann și Anton Rubinstein cu care a lucrat mult. În special vorbea cu dragoste și admirație mare de Clara Schumann, soția marelui compozitor. Pot să spun că Kinderscenen le-am studiat după indicațiile Sale.

În iarna celui an veni în țară, pentru concerte, compozitoarea franceză *Cecile Chaminade* în fața căreia interpretai una din cele mai bune compoziții ale sale. Era o pianistă bună, însă avea o fire foarte puțin expresivă.

Mai târziu cunoscui pe *Moritz Rosenthal*, marele virtuos pianist, căruia Regina mă prezentă și care mă ascultă în *Marea fantasmă și fugă în sol minor de Bach-Liszt*. Se entuziasmă mult de felul meu de a cânta și îmi prezise un viitor strălucit. De la acest mare pianist am auzit pentru prima oară Carnavalul de Schumann, care îmi făcu o impresie covârșitoare. Am rugat mult pe profesorul meu să-mi permită să-l studiez. Dar e greu, greu de tot, îmi spuse el, însă eu mă și apuca de lucru, iar după câțva timp am fost în stare să-l cânt în fața Reginei. Am avut atunci de înregistrat unul din cele mai mari succese ale mele. Bucuria Reginei și a maestrului meu era fără margini. Acum se hotărâse plecarea mea în străinătate. Lipsca era locul de destinație, ca maestru Regina hotărî să mă trimită la marele pianist Alfred Reisenauer, pe care îl socotea ca pe cel mai genial dintre toți.

La vârsta fragedă de 7 ani îmi fu dat să-l ascult la Ateneu pe acest artist fără seamăn și îmi amintesc și acum de entuziasmul delirant al publicului. Așteptam înfrigurată momentul plecării mele și mă pregăteam febril cu ajutorul bunului meu profesor Milde. Regele Carol îmi acordă o bursă pe 3 ani, iar ministrul instrucțiunii, pe atunci Spiru Haret, îmi acordă, asemenea, un ajutor. Înarmată și cu câteva scrisori de recomandare din partea Reginei Elisabeta, către câteva personalități însemnate din Lipsca, Alfred Reisenauer, Iulius Blüthner, Dr. Lampe-Vischer etc., așteptam ziua plecării care întârzia însă, din cauza că tatăl meu nu voia nici în rușinea capului să mă lase să plec fără cineva „în străini”. După multă judecată și dezbateri, fu găsită în persoana unei rude îndepărtate acea tovarășă a studiilor mele.

Și așa într-o dimineață a lunii ianuarie, 1903, însoțită de tatăl meu și de noua mea prietenă Georgeta Abodi plecai din București. În ultimul moment, înaintea plecării trenului, sosi pe nerăsuflăte un curier regal care îmi prezenta din partea Reginei o scrisoare cu urările cele mai calde și o broșă de aur cu pietre de rubin. Era chiar numele de Carmen Sylva: „Pentru Aurica dragă ca să o poarte și să fiu Eu întotdeauna lângă ea! De la Mama-Regina”, așa suna conținutul bunei

mele Protectoare. Și trenul se puse în mișcare, despărțindu-mă pentru multă vreme de mama mea dragă și de frățiorul meu.

Era hotărât să trecem pe la Viena, unde am ajuns a doua zi seara. Pentru prima oară debarcam într-o metropolă și se poate lesne închipui cu cât de mari așteptări din partea mea. Nu departe de Südbahnhof am tras la un hotel, iar a doua zi devreme am pornit să cutreerăm Viena. Eram foarte impresionată de tot ce vedeam și așteptam cu înfrigurare seara, când avem să mergem la operă. După-amiază făcurăm o vizită unei prietene ale mele, care trăia în Viena cu părinții săi, tatăl fiind general Feldmareschal în armata austriacă. Foare iubitori de muzică, posedau un pian, care aparținuse lui Liszt și pe care fui rugată să-l încerc. M-am așezat în fața acestui pian istoric și cântai carnavalul de Schumann. Entuziasmul bătrânului general Debkerczeg nu mai cunoștea margini, și fui sărbătorită spre bucuria părintelui meu.

La operă se juca Pique-Dame de Tchaikovsky cu mare acântăreață Emmi Destin și avurăm norocul să vedem și pe împărat. Franz Joseph asista în loja imperială cu o suită numeroasă și strălucită.

A doua zi ne luarăm rămas bun de la frumoasa Vienă și de la Nordbahnhof, pornirăm spre Germania. Trecurăm prin Praga și prin pitoreasca Elveție saxonă. Înspre seară trenul se opri în Dresda, care prezenta de asemenea un aspect din cele mai minunate, cu mulțimile de vagoane iluminate feeric, care pluteau pe Elba. La 9 seara, în fine, iată-ne la Lipsa. Hotelul unde aveam să locuim era depărtat, așa că făcurăm drumul pe jos, însoțite de un trăger, care ne ducea bagajele și care ne făcu tot timpul teoriile lui Nietzsche și Schopenhauer, spre uimirea tatălui meu care nu se așteptase la așa ceva.

Primul nostru drum a doua zi fu la Conservator, spre a ne interesa despre maestrul Reisenauer, pe care însă nu-l puturăm afla acolo acasă la locuința sa. Locuia într-o casă somptuoasă în Waldstrasse, însă vizita noastră pică într-un ceas rău, tocmai atunci mama celebrului artist se îmbolnăvise greu și fără speranțe de vindecare, așa că nu puturăm pătrunde în locuință. A doua zi, după prânz, în fine avurăm norocul de-a fi admiși la marele pianist, care nu ne primi prea cordial. După ce citi însă scrisoarea Carmen Sylvei, trăsăturile feței i se luminară și începu să mă întrebe despre studiile mele. Nici de astă dată n-am ajuns să-i cânt și examenul meu se hotărî pe ziua următoare, când maestrul avea clasa sa la Conservator. „Ce vrei să-mi cânti?” mă întreabă Reisenauer, după ce fui introdusă împreună cu tatăl meu într-o mare cameră în care se afla

un pian de concert Blüthner. „Ce doriți, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin”. „Die genze Literattur spielt Sie!” exclamă maestrul mirat. Atunci cântă Bach! Începui cu Marea Fantasie și Fugă în sol de Bach-Liszt. Maestrul era fericit, încântat, surprins, mai ales de claritatea interpretării Fugei. „Încă ceva”. Cântai din Schumann și Chopin. Entuziasmat, marele pianist mă primi de-a dreptul în clasa sa de perfecțiune și totodată, caz unic în anele Conservatorului din Lipsca, fui primită ca bursieră a institutului.

Pentru studiile contrapunctului și fugei aveam ca profesor pe Emil Paul, un artist de o rară erudiție, iar istoria muzicii o urmam cu profesorul Ktetzshmar, cunoscut muzicograf. Cursul lui Reisenauer era de două ori pe săptămână, în clasă având ca și colegi peste 40 de elemente pianistice, din toate continentele.

Spre surprinderea mea, primirea mea de către ceilalți colegi de clasă fu cât se poate de caldă. Vestea examenului meu în fața maestrului se răspândise repede. Era un deliciu să asisti la asemenea lecții, cum le făcea marele pianist, pentru care prinsei o admirație și o dragoste care se apropia de idolatrie.

Ne cânta din toți compozitorii, așa cum numai „el” știa să cânte și totul fără note, având o memorie minunată. Lecțiile le făceam în sala de concert a Conservatorului, unde pe scenă erau așezate două pian de concert Blüthner și o orgă mare. Rând pe rând elevii se perindau în fața pianelor cu mai multă sau mai puțină emoție, maestrul fiind extrem de sever, le oprea pe loc la cea mai mică greșală.

După primul meu debut în fața clasei, toți colegii mei mă înconjură felicitându-mă cu entuziasm, spre bucuria maestrului meu, care se și hotărî să mă pună să cânt la o producție a Conservatorului. Aceste producții aveau loc o dată pe săptămână și erau foarte frecventate de publicul muzical al orașului Lipsca. La o asemenea producție mă auzi și marele artist Carl Reinecke, care mă îmbrățișă entuziasmat de felul cum am interpretat un concert de Bach, cu o cadență de a sa. Eram acum o mică celebritate a școlii „Reisenauers Kleine”, cum îmi spuneau toți. Împlinisem 14 ani și eram cea mai tânără dintre toți colegii mei din clasa Reisenauer.

Mult am să mulțumesc și omului cu suflét ales care a fost Iulius Blüthner, care mi-a pus la dispoziție în mod dezinteresat un pian de concert pentru a exersa. Asemenea familiei C. Lampe-Visher, unul din directorii *Gewandhausului* care asemenea mi-a dat posibilitatea de a audia regulat și în mod gratuit minunatele concerte din această sală, care se dădeau sub direcția genialului Arthur Nikisch. Aceste concerte n-aveau seamăn pe lume, erau ideale ca execuție, orchestra era un

suflet, o singură ființă care asculta la cel mai mic gest al marelui animator, pe care îl avea în frunte.

Împreună cu prietena mea Georgeta locuiam într-o pensiune, nu departe de Biserica Sf. Toma, unde fusese pe vremuri cantor și organist J.S. Bach. Tatăl meu plecase după ce văzu că totul e bine și eu sunt în mâinile cele mai bune. În pensiune unde stam, locuia încă soția compozitorului Gheorghe Dima împreună cu fiica sa. D-na Maria Dima, care poseda o voce rară de alto, o adevărată „voix d'or” cum rar se aude, venise să-și perfecționezearta sa la vestita pedagogă de canto Augusta Götze(*GöÙe*). Mă împrietenii repede cu fiica sa și tot acolo legai o strânsă prietenie, care avea să dureze toată viața mea, cu Gertruda Sauer, o tânără cântăreață care asemenea lucra cu celebra maestră. Noi trei, Gertruda, Georgeta și cu mine, eram nedespărțite, „das Kleeblatt” cum ne porecliseră ceilalți. Mă deșteptam dimineața în sunetele înalte și cristaline ale prietenei mele Trudchen, căreia îi răspundeau dintr-o altă odaie notele joase de violoncel ale vocii D-nei Dima. Mă așezam și eu la pian pentru a-mi face exercițiile regulate. Noi trei eram muzicantele și stricam liniștea matinală a celorlalți locatari, care însă numurumurau în contra niciodată.

Într-o seară, am fost chemată la *Agusta Götze* care auzise vorbindu-se de mine și dorea să mă cunoască. Era o serată muzicală la care se produceau câteva din elevele sale celebre deja de pe atunci. Am cântat și eu și am avut mare succes. Erau de față și câteva somități muzicale ca: La Mara (Lipsius) vestita muzicografă și prietenă a lui Liszt, compozitorul Renzo Bossi, pe atunci încă foarte tânăr și în ultimul an de studiu la Conservator, și alți critici muzicali, profesori universitari. Bătrâna maestră fusese una dintre prietenele lui Liszt și sala ei de muzică era plină de amintiri de-ale marelui artist. Petrecuse multă vreme la Weimar în apropierea sa intimă, din care făcea parte și marele duce Alexandru. În afară de aceasta, era o foarte cunoscută și mult apreciată scriitoare (printre alte lucrări, completase drama „Demetrius” de Schiller, lucrare care atrăsese atenția lumii intelectuale asupra sa).

Mergeam mult la concerte, căci abundau sălile de concert, și la operă asemenea. Prima mea impresie covârșitoare am avut-o ascultând Meistersinger von Nürnberg de Richard Wagner. Și azi o consider ca cea mai desăvârșită dintre operele lui Wagner. Dintre toate concertele, minunatele simfonice din Gewandhaus le așteptam întotdeauna cu nerăbdare. Aceste concerte erau în fiecare joi, iar repetițiile generale, la care asista tot publicul adevărat muzical și intelectual al orașului, se făceau miercuri dimineață. Primul concert la care am asistat s-a dat cu concursul Herminei Bosetti, cântăreață cu

renume mondial și cu pianista Anna Schytte (fiica compozitorului), în program mai era simfonia în la minor de Mendelssohn și câteva fragmente din Romeo și Julia de Berlioz. Era o revelație pentru mine tot ce auzeam, afară de pianistă care avea un joc rece și un tușeu prea minuscul pentru marea sală a Gewandhausului. Sâmbătă mă duceam regulat la motetele din Biserica Sf. Toma care aveau loc regulat între orele 1 și jumătate și 2 după-amiaza. Corul micilor elevi al școlii de cantori de la Sf. Toma îți făcea impresia unui cor îngeresc și te minunau cât de neasemuit de frumos puteau interpreta muzica religioasă de Palestrina și Bach, cum și alți vechi compozitori. La mijloc era de obicei un solo de orgă executat cu artă neasemuită de organistul K. Straube.

Lipsca mai avea pe atunci încă un organist faimos: pe Homayer, căruia avui cinstea să-i fiu câțva timp elevă la Conservator. Exprimându-mi dorința mea de a învăța orga cu dânsul, se uită cu un fel de suprinere la statura mea mică, îmi spuse compătitor: „Mit disen kurzen Beenen wollen Sie Orgel spielen?” (Cu picioarele astea scurte vrei să cânti la orgă?). Lucru ce nu l-a împiedicat după câteva lecțiuni, de a-mi prezice că voi fi o organistă virtuoaasă de seamă, și insistă mult ca să nu părăsesc acest instrument.

Nu trecu mult și fui invitată să mă prezint în fața marelui Nikisch, care ținea să mă asculte. Era hotărâtă o dimineață în sala *Gewandhaus*, unde maestrul avea o repetiție. Bucuria mea era mare, să cânt în minunata sală și în fața acestui „zeu” al muzicii. În afară de membrii orchestrei se aflau în sală mulți tineri dirijori, discipoli ai maestrului, așa că am avut și o asistență selectă în fața căreia trebuia să cânt. Nikisch tocmai terminase probași îmi veni înainte spunându-mi: „Schon so lange wollte ich Sie hören, mein Merzchen!” mă conduse pe scenă și mă așezai la un Blüthner de concert. Am cântat Bach și Brahms, și se vede că am fost foarte inspirată de tot anturajul meu și mai ales de demonica personalitate a maestrului. Căci acesta era plin de entuziasm, după audii. Asemenea și auditorii. Statutele acestei instituții de concert nu permiteau însă ca așa zișii copii minune să cânte în concertele sale, așa că din această cauză, cu toate că Nikisch voia să treacă peste acest punct și să mă facă să cânt sub direcția sa, nu se putea realiza acest vis frumos. Însă și după aceea, întotdeauna m-am bucurat de atenția lui Nikisch care urmărirea cu mare interes dezvoltarea mea artistică.

Printre colegii mei de clasă erau elemente de valoare ca: *Anatol v. Roessel* din Odessa, elev mult simpatizat de maestru. De asemenea A. Eisele, o tânără elvețiană, Walter Pfitscher excelent pianist și muzician de rasă, văr al celebrului compozitor A. Pf. Wily

Eisemezer, D-na Prof. Clemens (Pembaun), O. Reller, A. Rheinhold și alții.

Urmează un an de studiu intens în vederea examenului de încheiere a studiilor mele muzicale. Începuseră repetițiile cu orchestra Conservatorului. Rând pe rând se perindau absolvenții diferitelor clase, unii destul de interesați. În anul școlar precedent două „stele”, una de cânt iar alta pianistică, apărură pe scena Conservatorului din Leipzig: Frieda Gerhard, mult protejată și mai târziu nedespărțita prietenă a lui A. Nikisch, care își schimbă prozaicul nume de Frieda în Elena Gerhard, nume devenit pe urmă celebru în arta cântului german, și Paula Hegner, o tânără pianistă, elevă a Profesorului Teichmüller, cu talent mult promițător, plin de poezie și romantism, din nefericire nefavorizat de împrejurări spre a ajunge la perfecționare deplină.

În anul 1905, în 6 aprilie, în fine, debutez cu concertul al II-lea de Liszt la examenul meu final. În program, afară de mine, care încheiam concertul (ca număr de atracție), mai cânta *Catarina Bosch*, violonistă de mare talent, elevă a lui Hans Sitt, și *Betty Aschkenasy*, o colegă de-a mea. Succesul concertului de Liszt a fost enorm. Reisenauer mă îmbrățișează cu lacrimi de bucurie și cu vorbele: „Es war eine Gewandhausleistung, ein Auferlebey meine Jugend”. Hans Sitt, dirijorul orchestrei mă strânge în brațe emoționat. *Augusta Götz* îmi înmânează o bijuterie, o broșă, cu cuvintele: „Auch Liszt, mein unvergesslicher Freund, hatte es nicht vollendeter gespielt”. A doua zi am fost chemată să cânt în argatul „Mignon” cu renume mondial, de către inventatorul acestui aparat, Popper. Jurnalele scriu în mod elogios despre debutul meu, despre care se interesează toată lumea muzicală din Leipzig.

La câteva săptămâni cânt, fiind angajată în două orașe în apropierea Leipzigului. Iar în iunie îmi iau rămas bun de la maestru și școală, plecând spre locul de viligiatură Râșnov unde fac prima cunoștință cu micul frate nou-născut, Ovidiu. Acolo, în urma insistențelor lumii aflată în acea localitate, dau un reușit concert, care stoarce chiar lacrimi de emoție publicului.

În vara aceasta lucrăm mult contrapunct și fugă, căreia îi dedicasem toată iubirea și tot interesul. În acest timp sunt în tratative cu Viena pentru un concert la *Musikverein*.

În toamnă, la reîntorcerea mea în București, dau un *concert la Ateneu*, la care asistă familia regală și un mare număr de oameni pricepători în artă. Ultima pensiune unde locuiam în Lipsca, era situată în Piața Dorothea. Locuiam într-un fost somptuos palat al unei favorite a faimosului rege al Saxoniei, August cel Tare.

Legenda spune că era un bal al curții din Dresda, regele rupe, din greșeală, evantaiul acestei prințese și galant cum era din fire, îi dăruie la Leipzig acest palat, care într-adevăr avea forma de evantai deschis. Ziarele vorbesc ca de cel mai senzațional eveniment muzical. După concert, Regina Carmen Sylva îmi înmână un splendid ceas de aur împodobit cu diamante și având un lung lanț de perle cu aur.

Plec din nou la Leipzig, unde urmez încă în particular cu iubitul meu maestru Reisenauer, în vederea pregătirii programului concertelor mele. Afară de aceasta, urmez cursul de orgă al Profesorului Homeyer.

Locuiam la D-șoara Clara Schmidt (Tante Clara, cum o numeam noi cu dragoste), o ditamai persoana în vârstă mai înaintată, care într-adevăr merita toată iubirea tinerelor sale pensionare. Acolo am cântat pe un pian aparținând lui Mendelssohn, pe care familia îl păstra cu mare sfîntenie. De altfel casa era împodobită cu obiecte vechi, prețioase amintiri din trecut.

În acest timp cunosc pe compozitorul polonez *Francisk de Brzezinsky*, care fiind în ultimul an de copoziție al Prof. Zöllner, se făcu dintr-o dată cunoscut prin unele lucrări pianistice de mare valoare. De o aleasă cultură, aristocrat polonez, un rafinat în artă (în afară de muzică mai profesase și avocatura la Paris), acest artist superior mi-a lăsat amintiri neșterse. O afectuoasă prietenie se legă între omul matur și copila de 15 ani. Și într-o bună zi îmi aduse Variațiunile pe o temă proprie (o minunată compoziție), spre a le lucra. În 15 zile fură gata. Le-am cântat și le cânt încă în concertele mele întotdeauna cu entuziasm. Încântat de felul cum le-am interpretat, compozitorul îmi dedică *Tryptic Preludiu* și *Fuga în do major* premiat apoi la Lemberg cu premiul Chopin, o grandioasă lucrare. Afară de aceasta îmi mai aduse o grandioasă lucrare "*Polonische Suite*", din care Scherzo-ul plin de vervă fină și cel mai autentic colorit național polonez, îmi procură un adevărat deliciu muzical.

Nedespărțiți prieteni ai compozitorului polonez: Sandor Vas – excelent pianist ungur, Mrs. Brunton, Miss Cooper (muziciană eminentă) – amândouă australiene, completează în curând cercul de cunoștințe simpatice. Mai adaug pe Miss Harling, o frumusețe din Adelaide (Australia).

Buna „Tante Clara” avea o nepoată artistă pictor, Suze, cu care ne împrietenirăm repede. Serile de mai, serile când luna lumina liniștită piața înconjurată numai de copaci, iar dintr-o grădină porneau glasurile studenților care intonau cântece, îmi vor rămâne întotdeauna în suflet.

În fiecare duminică ne strângeam când la mine în pensiunea mea (Dorotheenplatz 3), când la Miss Ethel Cooper, spre a face muzică de cameră. Sandor Vas trecea de la pian la violoncel, pe care îl mânuia cu destulă îndemânare, iar D-ni Asmus și Feineth- vioară și violă. În acest timp mi se fac propuneri pentru un concert la Viena. Deși dorința lui Reisenauer era ca sa-mi încep lansarea cu Berlinul, Viena însă întotdeauna era un punct de atracție artistică pentru mine, și așa înarmată cu câteva scrisori de recomandatie, plec împreună cu nededspărțita mea tovarășă Georgeta.

La Viena ne aștepta tatăl meu, venit anume pentru concert de la București. D-na prințesă *Caterina Ghika*, soția ambasadorului nostru de acolo, organizează pentru mine o recepție splendidă. Aproape toată aristocrația vieneză fiind de față, între altele principesa de Lichtenstein, prof. Door de la Conservatorul din Viena etc. Am cântat mult Beethoven și Bach, asemenea și Brahms. Primirea a fost strălucită. A doua zi mi-am dat Concertul la *Musikverein*.

Tot timpul nededspărțit de mine a fost Boesendorfer, celebrul fabricant de pian, un bătrân „mecenat” de o rară noblețe sufletească, pe care îl entuziasmasem într-atât de mult cântecul meu, încât îmi trimisese la Hotel Post, unde locuiam, un piano mare de concert pe care îmi făceam exercițiile pregătitoare pentru concert. Fără să aibă cea mai mică pretenție pentru o oarecare taxă de chirie și transport. „Sie erinnern mich an den jungen Liszt” îmi spunea întruna cu admirație în timpul concertului. Presa a fost foarte entuziasmată, așa că acest prim debut în metropola austriacă, a fost cât se poate de promițător.

După puțin timp plec la Berlin spre a cunoaște pe celebrul impresar al Firmei Wolf, Fermio [?], care primind din partea maestrului Reisenauer o strălucită scrisoare de recomandatie privitor la mine, mă privește foarte bine și îmi promite aranjamentul unui concert pentru viitoarea stagiune la Berlin. Între timp, cânt în unele orașe de provincie, care îmi aduc oarecare venituri materiale. În vacanța mare îmi iau rămas bun de la Lipsca, prietenele mă conduc la gară și plec spre țară.

Ca de obicei lunile de vară le petrec în Ardeal, unde totuși lucrez mult în vederea concertului.

La București dau un concert în fața unui numeros public și în prezența curții regale. Mai îmi dau concursul într-un concert simfonic dirijat de *D. Dinicu* și o dată cânt într-un concert de muzică de cameră dat de Quartetul Carmen Sylva, pe atunci format din: Rudolf Malcher (I vioară), Bernard Metzner (II), Ian Skohertic (violă) și *D. Dinicu* (violoncel).

De multe ori cânt în fața Carmen Sylvei care se entuziasmează de programele mele realizate. Fac cunoștința Principesei Sophie de Wied, viitoarea regină și de scurtă durată a Albaniei. O persoană de o rară distincție și de o aleasă cultură muzicală.

Plec din nou în Germania, de data aceasta însă fără buna mea Georgeta, mijloacele materiale nemaîngăduind părinților mei ca să mai fiu însoțită de cineva. Cu mare greutate mă hotărâsc la acest sacrificiu. De data aceasta mă instalez în Berlin, unde mă primește prietena mea Gertruda. Un schimb de mediu muzical îmi este necesar, Berlinul fiind centrul muzical al lumii. Imediat îmi găsesc multe reacții importante. Sunt invitată prin recomandția principesei Sophie de Wied la principele Henckel von Donnersmark, unde în somptuosul palat din Pariserplatz, somitățile muzicale cele mai mari ale Berlinului și ale străinătății, Curtea Imperială și tot ce era mai ales intelectual își dau întâlnire. Invitația îmi sosi într-o dimineață, printr-o scrisoare din partea principesei de Donnersmark, prin care sunt întrebată dacă aș fi dispusă și sub ce onorar aș vroi să cânt la o serată muzicală în palatul său. Audiția mea să nu dureze mai mult de 20 de minute, fiind programul foarte bogat. Răspunsul meu a fost desigur foarte repede dat și condițiile de onorar, cum îmi închipuiam eu (pe atunci 100 de mărci era o sumă destul de însemnată), iar potrivite cerințelor mele. Serata muzicală fu într-adevăr demnă de relevat. Mai întâi primirea oaspeților, care se perindau pe scara de marmură a palatului, unde aproape pe fiecare treaptă era postat câte un paj în bogate costume cu armurile casei Donnersmark, primeau și conduceau invitații până sus, fiind acolo primiți de mareșalul palatului. Era mai multă ceremonie decât la unele curți regale. Sala cea mare din marmură roză cu enorme gobelinuri, fiind înțesată de lume.

Începe Vecsey celebrul violonistcu tradiționalul program virtuos, urmează violoncelistul Heinrich Grünfeld, iar o celebritate berlineză, renumit nu numai prin talentul său violoncelistic, dar și prin glumele și ghidușiile sale pline de vervă care distrau enorm pe imperialul său prieten, kaiserul Wilhelm al II-lea. În timpul acesta principele Henckel de Donnersmarkun impozant moșneag de 80 de ani, înalt și drept ca un brad, cu o enormă barbă albă, care o purta ca o podoabă pe pieptul său athletic, dădea semnalul aplauzelor. Asemenea și principesa, o persoană vioaie ca argintul viu, tânără încă față de impunătorul său soț, care fiind o contesă Mura [?], era a doua soție a principelui. Căsătoria lor a avut un șir de peripecii romantice. Prima soție a prințului fu celebra și frumoasa dansatoare Paiva.

După aceste numere muzicale veni și rândul meu. De la primele acorduri, șoaptele care se auzeau înainte tăcură și lumea asculta cu mare reculegere. Am cântat mult Chopin și Brahms. Lumea izbucni la sfârșit în aplauze frenetice, iar principesa sculându-se de la locul său veni la mine și îmbrățișându-mă îmi zise: „Sie waren der Stern meines heutigen Programs.” Ceilalți artiști mă felicitară foarte sincer, iar Heinrich Grünfild izbucni: „Herz Gott, spielen Sie schön mein Kind!” După aceasta urmă un copios bufet servit în talere de argint greu.

A doua zi primii de la principe un plic cu onorariul, însă dublat, adică 200 de mărci în loc de 100, semn că cântatul meu a mulțumit înaltele fețe.

Nu mult după această memorabilă serată a avut loc primul meu concert la Berlin, în sala Bechstein, sala favorită a maestrului Reisenauer. În fața unei săli destul de populate și în fața întregii prese berlineze am cântat în cea mai bună dispoziție și fiind primită în mod excepțional de călduros. După ultimul număr al programului: 3 capricii de Paganini-Liszt (între care și Campanela), publicul mi-a făcut adevărate ovațiuni, silindu-mă să cânt două bisuri în plus. Presa m-a primit excepțional de bine în frunte cu faimosul critic berlinez Leopold Schmidt, care mi-a închinat rândurile cele mai elogioase. Puteam fi foarte mulțumită cu primul meu debut în metropola Germaniei.

În fiecare sâmbătă cântam la perechea princiară Sophie de Wied, unde am cunoscut pe marea cântăreață Lily Lehmann, pianistul compozitor Xaver Scharwenka, Iassny Barmas, Ossip Gabrilovitch (celebru pianist rus) și alte persoane marcante ale Berlinului.

Regulat în fiecare lună plecam la Lipsca pentru a cânta programele mele maestrului Reisenauer, care mă primea întotdeauna cu bucurie mare. Lecțiile sale le luam în locuința sa, Waldstrasse 3/2 unde se întruneau elevii săi credincioși. Maestrul demisionând din postul său de la Conservator, în urma neînțelegerilor ivite cu prilejul turneelor sale recente în America, care erau întotdeauna de lungă durată. Prin retragerea maestrului de la Conservator, s-a cauzat o pierdere ireparabilă școlii. Într-una din afectuoasele mele scrisori, între altele mă invită să vin la lecțiile sale: „ca pildă pentru ceilalți elevi ai săi”.

Incomparabile erau lecțiile sale; cu o vorbă de spirit știa să dea caracteristica unei interpretări, iar când se așeza el însuși la pian, rămâneai fermecat, hipnotizat sub puterea magică a mâinilor sale minunate. După o asemenea lecție mi-a dăruit fotografia sa cu dedicația: „Zur Erinnerung an eine Stunde in Konzert form oder besser gesagt einem Konzert in Stundenform!”, calificând cu aceste

cuvinte execuția programului care l-am cântat în acea memorabilă zi de 7 iunie! Cine ar fi crezut că a fost ultima dată când l-am văzut și auzit pe incomparabilul maestrul!

În aceste călătorii eram întotdeauna întovărășită de devotata me aprietenă Gertruda, pentru care asemenea ore muzicale însemnau un deliciu.

La Berlin locuiam într-o mare pensiune pe Potsdamerstr. Prima dată ne instalaserăm în Nollendorfstrasse, dar am schimbat domiciliul împreună cu proprietara pensiunii. Stam sus de tot la ultimul etaj și mi-aduc aminte că vasta odaia noastră avea mobilierul cel mai uriaș ca dimensiuni, ca o ironie fină față de minusculele locatari (prietena mea și cu mine). Când trebuia să ne scoatem ceva din garderobă, eram nevoite să ne urcăm înăuntru, așa că dispăream complet ca într-o casă. Un frumos pian, tot Blüthner era la dispoziția mea. Și mai aveam afară de mine vecine muzicante. O celebritate a cântului cântăreața E. Holsten din Kopenhaga, cu dimensiuni colosale atât truștii cât și ale vocii, ne făcea deliciul cu trilarurile ei de privighetoare. De altfel, era și numită de compatrioții săi "Fra Triller"! Într-o zi sunt poftită la ceai la Xaver Scharwenka, unde am făcut cunoștința întregii și numeroasei sale familii. Soția sa, o rusoaică, îmi inspira multă simpatie, iar fiicele sale, frumoasa Isolda, și sora ei mă înconjură îndată cu cea mai dragăstoașă prietenie. La masă, pe care o prezida veselul maestru Xaver făcui cunoștința reputatului pianist și compozitor, fost elev al maestrului A. Reisenauer, Sergei de Bortkiewicz, un credincios amic al casei Scharwenka. După masă, trecurăm în salonul de muzică al maestrului și fui rugată să cânt. Mi-aduc aminte și acum cu câtă reculegere religioasă m-au ascultat. Nici lumina electrică nu a fost permisă să se aprindă ca nimic să nu conturbe "die Stimmung". După o serie de bucăți, terminând, am avut mulțumirea sufletească de a vedea atât pe maestru cât și pe ai săi, adânc emoționați. Cu glasul vibrând de emoție, maestrul Xaver îmi spuse strângându-mi mâinile: „Sie sind schön jetzt trotz Ihrer grosser Jugend, eine grosse Künstlerin! Sie spielen unvergleichlich schön".

Principesa Sophie de Wied mă invită să cânt la Lyceum Club, societate patronată de împărăteasa Augusta Victoria. Cu o oră înainte primesc din partea principesei un enorm buchet de roze și garoafe albe. În fața unei alee aristocratice cântat și am avut o primire entuziastă. Tot acolo am cunoscut pe excelenta pianistă ungară Zolanda Merö și pe Egenieff (baronul Kleidorf) o rudă apropiată a principesei Sophie.

Viața intensă a uriașei metropole germane mă prinde în întregul ei; nu există concert la care să nu fiu și eu, căutând ca prin

audierea marilor artiștișă profit cât maimult. Însă pentru mine, incomparația rămâne ca pianist maestrul meu Reisenauer.

Aici am auzit des pe Ferucio Busoni atunci în apogeul arteisale, care auzindu-se vorbind despre mica mea persoană, mă invită la ceai. Din motive care nu mi le mai amintesc, n-am putut să urmez invitației, așa că n-am mai avut prilejul să abordezpersonal extrem de interesanta persoană care a fost Busoni.

Marele rege al vioareiEugen Ysaya, Conrad Aseforge Bauer, Kubelik, A. Schnabel (pe atunci în evoluție încă) și alți mulți se perindarăpe scenele diferitelor săli de concert.

Orchestra filarmonia e impresionantă sub bagheta magică a vrăjitorului Artur Nikisch, care în fiecare seară de concerte dirjează 10 concerte la Berlin.

Împrejurimile Berlinului erau demne de vizitat. Într-o zi, împreună cu prietena mea pornii să vizităm Castelul din Charlottsburg, în al cărui mausoleu dormeau somnul de veci regele Wilhelm și încântătoarea regină Luiza, îmărații Wilhelm I și Frederic cu împărăteșele lor. Era ceva mistic în felul cum lumina cădea peste marmurele albe împărătești, când mov, când roz, când de un galben șters. Toate aceste efecte de lumină erau datorită vitrourilor mari colorate. Castelul propriu-zis nu prezenta prea mare interes de ordin artistic. Dar unele plafonuri din stuc și lemn împodobite cu picturi și unele piesedin puținul mobilier rămas.

Din nefericire n-am avut prilejul niciodată să vizitez celebrul Sans-Souci de la Potsdam, în schimb cutreeram frumoasele localități: Wannsee, Müggelsee cu imensele lor lacuri, pe urmă mult lăudatul Grünewald, care mie, fie zis în treacăt, nu mi-a făcut prea mare impresie, fiind probabil prea răsfățată cu minunatele priveliști ale pădurilor noastre seculare. Ce mă impresiona pe mine era pulsația intensă a uriașului oraș.

Aveam deja un anumit cerc de adoratori muzicali, deși colegialitatea încântătoare pe care o găseamla Leipzig, lipsea aici pe de-a-ntregul. Mă împrietenii întrucâtvacu tânărul celebru, pe atunci violonistul Florizel de Reuter. Mama sa, care purta încă mult pretențiosul nume de „Grace” (deși nu-l merita în niciun chip), era o ferventă admiratoare a mea. Pe bietul său copil însă îl exploată într-un fel neobișnuit. Cred că acest lucru a dăunat mult pentru viitor, tânărului și talentatului violonist.

Mai cunoscusem încă o foarte tânără și pe atunci foarte apreciată violonistă, Carlota Stubennauch. Frații Prill, celebrul flautist, violonistul și bine cunoscutul dirijor, de asemenea nu lipseau de la după-amiezilemuzicale organizate de prințesa de Wied, în locuița sa.

Principesa locuia pe atunci cu soțul său – principele Wilhelm, un apartament luxos chiar peste drum de celebra Hochschule din Charlottenburg. Acolo ne strângeam cu toții sâmbăta la ora 5 și făceam muzică bună, Pianistul Emil Frey, un om de o frapantă frumusețe, Ossip Gavrilovitsch despre care am mai vorbit, un „gentleman accompli”, asemenea bunul și jovialul Issa Barmas, reputatul pedagog al vioarei, mai târziu maestrul fratelui meu Romulus, cu micul său elev Mitja Itis, un formidabil talent, care din nenorocire nu a ajuns la dezvoltare completă, cu toți și alți încă formau un cerc entuziast și interesant.

La o seară din palatul Donnersmark, Pariser Platz, unde am fost chemată spre a cânta și eu pe lângă Veczey, violonist cunoscut, și Iulia Culp, celebra cântăreață, fac cunoștințe principelui de coroană al Germaniei, Wilhelm, care e foarte încântat de moartea mea. Supeul care urma, fu servit pe talgere de argint greu. Honorariul pentru debutul meu a fost cu adevărat princiar și de astă dată.

Câteva zile frumoase de vară le petrec în faimoasa „Spreewald”, unde toată ziua sunt în excursie pe apă împreună cu prietena mea și cu cunoscuți din Cottbus. Acolo aflându-se despre prezența mea, sunt solicitată a da un concert cu orchestra. La acest concert își dă concursul și prietena mea cântând cu glas cristalin o arie de Mozart și câteva lieduri. Foarte amuzant faptul că orchestra era militară, însă condusă de un desăvârșit muzician, Dl. Wilde. Succes mare și flori multe. După aceasta plec spre țară, unde cânt la Carmen Sylva cu ocazia primirii strălucitului oaspete al curții noastre, principele de coroană a Germaniei, care din nou pare foarte entuziasmat de felul meu de a cânta. [...]

CENTENAR

Un important jubileu: CENTENAR ION DUMITRESCU - compozitor, profesor universitar emerit, dirijor –

AL. I. BĂDULESCU

Luni 20 mai a.c., s-au împlinit **100 de ani** de la nașterea compozitorului, profesorului universitar emerit și dirijor **ION DUMITRESCU**, personalitate fascinantă a muzicii românești din cea de a doua jumătate a sec. XX.

A văzut lumina zilei într-o familie de intelectuali, în străvechea așezare vâlceană Oteșani.

Încă din anii școlii primare, elevul Ion Dumitrescu a dovedit talent și preocupări pentru studiul artei sonore. Dând curs acestei evidente vocații, începând din anul 1925, școlarul Ion Dumitrescu este admis la Seminarul din orașul Râmnicu-Vâlcea, localitate adesea numită **“Ierusalimul Țării Românești”**. Desăvârșirea pregătirii sale muzicale a avut loc, în perioada 1933 – 1940, la Conservatorul de Muzică din București. Aici, a beneficiat de excepționala îndrumare a renumitelor personalități marcante ale creației și pedagogiei muzicale naționale: Faust Nicolescu, Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazu, Ionel Perlea, Silvio Florescu ș.a. Ulterior s-a perfecționat în tainele complexe ale științei și artei compoziției muzicale, cu **acad. Mihail Jora, pe care genialul George Enescu îl aprecia „un excepțional pedagog și un excelent compozitor”**.

Urmând exemplul distinșilor săi înaintași, tânărul muzician se dedică, începând din 1940, nobilei activități didactice, inițial în calitate de profesor de muzică la Liceele „Gh. Lazăr”, „Matei Basarab” și Liceul Militar din Capitală, iar din anul 1944 și până în 1979, în învățământul muzical universitar, cu deosebire la catedra de armonie, contrapunct, forme muzicale, compoziție din cadrul prestigiosului Conservator bucureștean (unde în anii 1951-1952 a fost decan și în perioada 1956 – 1979 a fost și șef de catedră). Mulți dintre foștii săi

studenți au devenit nume sonore în viața muzicală din țară și din străinătate: Viorel Cosma, Vasile Tomescu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Vasile Donose, Gh. Firca, Mircea Neagu, Constantin Romașcanu, Liviu Glodeanu, Vasile Timiș, Dan Constantinescu, Remus Georgescu, Vasile Dinu, George Draga, Stelian Olariu, Ursu Anghel Emilian ș.a.

Pe lângă această prestigioasă activitate didactică, între anii 1940 – 1947 muzicianul Ion Dumitrescu s-a aflat, în calitate de dirijor și de compozitor la Teatrul Național din Capitală, timp în care a compus muzică de scenă pentru mai bine de 60 de reprezentative lucrări dramatice – din repertoriul universal și național, înscrise în programele stagiunilor primei scene dramatice românești, pe care le-a dirijat seară de seară. Iată numai câteva exemple: *Hamlet*, *Noaptea Regilor* și *Regele Lear* - W. Shakespeare, *Don Juan*, *Burghezul Gentilom* și *Școala Femeilor* - Moliere, *Cezar și Cleopatra* - Bernard Shaw, *Mincinosul* - Carlo Goldoni, *Ifigenia în Taurida* – Goethe, *Don Carlos* – Fr. Schiller, *Vlaicu Vodă* – A. Davila, *Lucreția Borgia* – Victor Hugo, *Coana Chirița* – Tudor Mușatescu, *Luceafărul* – Mihail Eminescu, *Oedip Rege* – Sofocle, *Revizorul* – Gogol, *Apus de Soare* – Barbu Ștefănescu-Deleavrancea, *Înșir-te mărgărite* – Victor Eftimiu ș.a.

Dar cea mai importantă activitate în care ilustrul muzician Ion Dumitrescu s-a dedicat, cu întreaga sa forță și exemplar profesionalism, a fost, încă din anii studenției, compoziția muzicală. O seamă de opusuri din domeniile: **Muzicii simfonice** (*Cele Trei suite pentru orchestră*, *Două piese pentru orchestră*, *Poemul pentru violoncel și orchestră*, *Simfonia I în Fa major*, *Preludiu simfonic*, *Concert pentru orchestră de coarde*, *Suita simfonică „Muntele rețezat”*, *„Simfonieta în Re major”* ș.a.), **Muzicii de cameră** (*Sonata în La major pentru pian*, *Suita în stil vechi pentru violă și pian*, *Sonatina pentru pian*, *Cvartet de coarde nr. 1 în Do Major*), **Muzicii corale** (*Mărăcinul pentru cor mixt*), *Cântece și coruri pentru copii etc.* **Muzicii vocale** (*Patru cântece pentru voce și pian*, *Zece cântece aromânești pentru voce și pian*) și cu deosebire **Muzicii de film** (*Grădinile Capitalei*, *Pădurea Îndrăgostiților*, *În sat la noi*, *Nepoții gornistului*, *Brigada lui Ionuț*, *Desfășurarea*, *Muntele Retezat* etc.) fac parte din patrimoniul artistic românesc. Majoritatea acestor opusuri au fost interpretate în concerte publice de instituțiile profesionale de concerte și spectacole din țară și din străinătate, bucurându-se pretutindeni de elogioase aprecieri din partea presei de profil și publicului iubitor al marii și adevăratei muzici.

În ampla sa activitate, un loc special îl ocupă excepționalele articole, studii, eseuri, cronici, publicate în diverse reviste de specialitate din țară și de peste hotare, sutele de prelegeri, conferințe,

concerte, lecții, comunicări științifice, emisiuni de radio și televiziune, precum și participările în jurii de specialitate, în exigente competiții naționale și internaționale din țări cu recunoscute tradiții muzicale: Cehoslovacia, URSS, Franța, Austria, Belgia, Polonia, Bulgaria. Germania, Iugoslavia, Anglia, Italia etc.

Un excepțional capitol în istoria muzicii românești de la mijlocul veacului trecut, poate fi atribuit, fără echivoc, îndelungatei și prestigioasei activități, de aproape două decenii și jumătate, pe care maestrul Ion Dumitrescu a desfășurat-o, cu exemplară responsabilitate, profesionalism, dăruire și pasiune până la sacrificiu, la cârma Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. A izbutit să reorganizeze, din temelii, această instituție, împreună cu filialele teritoriale, înălțând, asemenea unui arhitect de geniu, un important edificiu sonor ce s-a aflat, în prima linie, în viața spirituală românească și nu numai. De numele său se leagă realizarea – cu sprijinul factorilor de decizie guvernamentală, o legislație specifică care a fost de bun augur pentru creșterea constantă a veniturilor Uniunii și surselor financiare necesare asigurării dreptului de autor, achiziționarea celor mai valoroase lucrări ale membrilor Uniunii, înființarea Editurii și Tipografiei Muzicale din București, a superbului magazin *Muzica*, a Atelierului de grafică muzicală, precum și promovarea la noi dimensiuni în circuitul național și internațional de valori, a creației muzicale românești - clasice și contemporane, și a celor mai talentați tineri compozitori și interpreți – absolvenți ai facultăților de specialitate din România.

Lucrând de peste 60 de ani în domeniul culturii și artei, am avut fericitul prilej de a colabora cu maestrul Ion Dumitrescu și cu ceilalți muzicieni din conducerea Uniunii, în organizarea multor manifestări muzicale de referință, pe teritoriul județului Prahova, cu deosebire la începutul lunii iulie 1959, pentru a marca atunci în Ploiești, sărbătorirea a 50 de ani de la nașterea unui muzician de geniu, Paul Constantinescu. Acest memorabil eveniment muzical, onorat de întreaga conducere a Uniunii și de soliștii concertiști Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu, care, împreună cu Orchestra simfonică ploieșteană, sub bagheta tânărului șef de orchestră Ion Baci, au susținut un concert simfonic extraordinar. Emoționat, muzicianul sărbătorit Paul Constantinescu, în cuvântul de mulțumire, a ținut să precizeze, printre altele, că *va realiza pentru orașul său natal o lucrare simfonică – Simfonia ploieșteană*, prezentată, în primă auditiție absolută, în prezența autorului, în zilele de 28-29 septembrie 1961, de simfonicul ploieștean, dirijor Ion Baci. Impresionantă pentru viața cultural-artistică din județul Prahova a fost prezența maestrului Ion Dumitrescu, împreună cu o seamă de compozitori și muzicologi, în ziua de 14 decembrie 1975, la Palatul

Culturii din Ploiești cu prilejul aniversării a 20 de ani de la înființarea Coralei Paul Constantinescu – formație de elită din mișcarea corală prahoveană și națională, dirijată de profesorul Gheorghe C. Ionescu.

Pentru întreaga sa activitate a fost distins cu importante premii de creație, cu titlul de maestru emerit al artei, cu Premiul Academiei Române și Premiul de Stat, cu ordine și medalii, cu titlul de profesor universitar emerit, iar în 1977, Institutul Francez al Academiei de Arte din Paris și Academia Tiberiană din Roma (1981) l-au ales membru.

Referindu-se la rolul și locul compozitorului și profesorului Ion Dumitrescu în viața noastră artistică, eminentul om de știință muzicală **Viorel Cosma**, *Dr. Honoris Causa* al Academiei Artelor din Chișinău, scria: „*Personalitatea artistică reprezentativă pentru școala muzicală românească de la mijlocul veacului XX, Ion Dumitrescu a apărut și s-a impus la orizontul culturii noastre într-un moment de inițiative și înfăptuiri majore de largi deschideri pentru arta autohtonă (...). Majoritatea creațiilor lui Ion Dumitrescu au devenit deja pagini de antologie sonoră a muzicii românești (...). Pedagog de naștere, Ion Dumitrescu a transformat cursurile în lecții de vibrație interioară în care măiestria cuvântului se îmbina cu înaltul profesionalism, căldura comunicării cu limpezimea expunerilor, inteligența ascuțită cu pitorescul limbaj de vrajă și vervă cuceritoare*”.

În acest context, ilustrul muzicolog și prof. dr. **Octavian Lazăr Cosma**, membru corespondent al Academiei Române, scria, cu zece ani în urmă (2003): „*Ion Dumitrescu era o enciclopedie vie, era o inteligență scilpitoare și în orice situație, pe orice temă (...) personalitatea lui Ion Dumitrescu, fără îndoială ne marchează pe toți. A fost uriașă și rămâne, în perspectiva anilor care se preling, tot la fel de înaltă, prin forța geniului, aș spune eu, pe care l-a avut Ion Dumitrescu și a focului sacru pe care l-a purtat în suflet...*”

Aniversarea Centenarului Nașterii sale, constituie un nou prilej pentru a aduce, în prim plan – prin concerte, simpozioane naționale și internaționale etc., importante momente din viața și opera acestei personalități emblematice a muzicii românești, a culturii române. Sperăm ca în deceniile ce vor urma, opera sa – **să biruie cu succes anii, să fie cât mai prezentă în programele instituțiilor publice de concerte și spectacole, în emisiuni de radio și televiziune etc, pentru a înnobila și entuziasma „multe generații de români și multe neamuri ale pământului”**.

IN MEMORIAM

CREAȚIE ȘI DESTIN - IANCY KÖRÖSSY

(26 decembrie 1926, Cluj – 21 ianuarie 2013,

București)

(II)

Alex Vasiliu

Iancy Körössy despre jazz-ul românesc

După părerea mea, jazz-ul cel mai bun este cel american. Instrumentiștii români i-au copiat pe instrumentiștii americani buni atât



cât au fost capabili. Eu așa văd mai corect: jazz în România. Jazz-ul românesc are mari posibilități de a deveni o muzică foarte interesantă pentru că are la bază folclorul, care este foarte bogat, ca sonorități, ca melodii, ca ritmuri. Dar în special

izvorul melodic. Mă refer la un folclor stilizat, la care se adaugă ritmuri tradiționale interpretate cu swing, ceea ce poate fi foarte aproape de interpretarea unui bun instrumentist american (de jazz). [...] Bineînțeles că este bine să ne folosim creierul, că de aceea ni l-a dat Dumnezeu, să controleze inspirația. Ca să dai ceva spiritual, și să adaugi ritmurile românești, și sunetele foarte sofisticate de folclor românesc trebuie să ai inspirație, să posezi cunoștințe despre muzica

de dans, dar, mai important, despre folclor. Nu folclorul tratat de Enescu sau de Bartók, ci muzica tradițională originală. Trebuie să ascuți, trebuie să vezi lucruri scrise. Eu am reușit, pentru că am iubit aceste tipuri de muzică.

Mai întâi, am ascultat această muzică la radio, din întâmplare. N-am avut nevoie să ascult mult. Dacă ascultați piesa mea, „Delectare”, după temă este o variațiune. Aranjamentul acestei lucrări l-am scris în întregime. Nu numai pentru bas, ci și pentru pian. Prima oară l-am înregistrat în 1965, la Radio, cu Wolfgang Güttler la bas, și cu Radu Maxim, un toboșar oarecare, căruia îi plăcea muzica de jazz. Am scris aranjamentul și pentru pian, nu am făcut nimic spontan. Pentru că am avut dorința să văd până unde pot să ajung.¹

Jazz-ul românesc – vedere de epocă

Deși mi-am propus să reconstitui evoluția muzicală a lui Lancy Kőrösy pe baza documentelor sonore existente în acest moment și a discuțiilor pe care le-am avut cu el (cele mai multe, înregistrate audio), trebuie să menționez câteva date de ordin istoric reprezentând ultimii săi patru ani de activitate în România. Publicul bucureștean a avut posibilitatea să îl asculte des la clubul de jazz „Grigore Preoteasa” al Casei Studenților. Deschis datorită insistențelor muzicologului George Bălan, acel club a fost și pentru jazz un loc predilect de întâlnire al celor mai valoroși muzicieni, reuniți în formațiile conduse de Alexandru Imre (Electrecord), Richard Oschanitzky, etc. Lancy Kőrösy a cântat acolo timp de patru ani împreună cu contrabasistul Johnny Răducanu și bateristul Coca Moraru, avându-i ca invitați pe Dan Mândrilă, Bebe Prisada, Dako Pișta, Ștefan Berindei (saxofoniști), pe trompetistul Nelu Marinescu și trombonistul Nicolae Farcaș. Au fost ani în care fenomenul jazzistic s-a dezvoltat rapid datorită climatului artistic relaxat, în care circulația discurilor, înmulțirea localurilor și cluburilor, a emisiunilor de specialitate la radio și televiziune, a turneelor unor mari muzicieni americani la București, organizarea Festivalului Național de Jazz de la Ploiești au oferit posibilitatea jazzmen-ilor români să demonstreze că au fost mereu la curent cu toate noutățile din patria jazzului. Dar, spre deosebire de alte țări foste socialiste, toată efervescența vieții jazzistice românești nu a rămas documentată pe discuri în raport cu valorile acelei epoci.

¹ Alex Vasiliu – Convorbire cu Lancy Kőrösy. Înregistrare audio, iulie 2007

S-au constituit, ca surse de informație, amintirile muzicienilor activi în perioada evocată aici, printre care îi amintesc pe Marius Popp (pian), Johnny Răducanu (contrabas), Nicolae Dumitrescu (trombon) și Eugen Gondi (baterie). Pasiunea lui Iancu Körössi pentru muzică și rigurozitatea în tot ce făcea ca artist erau proverbiale. Atenția și grija pe care o dădea pianului cu ocazia fiecărui concert, insistența în discuțiile cu mai tinerii instrumentiști asupra renunțării personale în favoarea evoluției pe plan profesional, par a fi exagerate astăzi. Câtă dreptate a avut, reiese din toate înregistrările ce îi poartă numele.

Germania – discul capodoperă

În 1968, Körössi a plecat din România, cu gândul de a se stabili în America de Nord. Perioada de așteptare a actelor a petrecut-o în Germania. Aici a avut șansa de a înregistra un disc la casa MPS. Performanța a fost dublă: organizatorică și muzicală. În numai două ore, la 9 septembrie, împreună cu doi ritmicieni cu care nu mai cântase, contrabasistul J.A. Rettenbacher și bateristul Charly Antolini - Körössi a lăsat memoriei magnetice opt creații, definitorii pentru publicul și critica de specialitate din lume datorită calităților sale de pianist cu o fantezie, cu o tehnică instrumentală strălucitoare și, mai ales, datorită concepției înnoitoare în acel moment, rămasă model.

All The Things You Are, Bye Bye Blackbird (Dixon/Henderson) și *Stella By Starlight* (Washington/Young) demonstau prima dată ascultătorilor din Europa occidentală calitățile lui Iancu Körössi. În primul rând, armoniile predominant disonante, înșirate (ca altădată, în Varșovia anului 1961) sub formă de invenție ce excludea, în pasaje consistente, melodia. Totul puternic ritmizat, captând întreaga atenție, menținând partea a doua a improvizației pe tema proprie „*Sorrow*” în registrul de interferență mediu-grav al pianului, cu o pulsație ritmică ajunsă la incandescență.

Dar, cu *Stella By Starlight*, Körössi intra prima dată¹ pe teritoriul atât de spinos al freejazz-ului. Erau doar câțiva pași depărtați armonic și melodic de temă, iar swing-ul înfierbântat, uniform, atenua impresia de evadare în free. Respectând ordinea comentării pieselor de pe acest disc, ordine pe care mi-am impus-o în paginile unde le-am menționat prima oară, voi sări (deocamdată) peste înregistrarea cu numărul 5, pentru a ajunge la un alt standard american interbelic: *I Can't Give You Anything But Love* (McHugh/Fields). Aici, originalitatea apare, oarecum neașteptat (după anterioarele aranjamente și

¹ Din punctul de vedere al unui document înregistrat audio

improvizații în stil post-bop radical) prin expunerea temei în maniera *stride* a mult îndrăgitului pianist *Thomas Fats Waller*, comediant pur sânge al anilor nebuni interbelici. Improvizația lui lancy *Körössy* lasă în urmă de la primele note nonșalanța surâzătoare a lui *Fats*, pentru a plonja direct în modernismul melodic sprintar de natură *bop*. Un modernism al anilor '48-'50, pe care adaos-ul *neo* îl păstrează la fel de atractiv urechilor noastre din secolul următor. Asigurându-și „plasa” ritmului constant, fiebinte, întreținut de bas și baterie, *Körössy* face din nou *o rotație de trapez în înălțimile free-ului*, exercițiu de încălzire pentru ceea ce urmează a fi marea demonstrație. La ultima piesă de pe disc, *Stompin' at the Savoy* (Goodman/Webb/Sampson/Razaf), *Körössy* s-a dovedit mai îndrăzneț, intrând pe teritoriul minat al free-ului îndată după reproducerea temei (oricum, mult îmbogățită armonic) – și asta, în tempo rapid, contrastant față de atâtea versiuni clasice cunoscute. În comparație cu *I Can't Give...*, la *Stompin'* prima variațiune respectă principiul unui și mai vechi stil jazzistic¹, *improvizația colectivă*, dar acum nu mai ascultăm o polifonie melodică, ci doar o polifonie sonoră, în care sunetele și ritmul haotice ale pianului (prin cluster-e), ale bateriei (total dezarticulată) formează impresia clară a ieșirii din ghidajele melodice, armonice și ritmice. La fel, următorul moment improvizat, deosebit de cel anterior prin lirismul melodic abstract al basului lăsat singur, prin acordurile și melodica dezlănate ale pianului, prin comentariul a-ritmic al tobelor cărora li se cer sonorități atipice, mai degrabă familiare climatului muzicii moderne europene, accentuiază distanțarea față de melodia clasică de jazz de la care s-a pornit. Distanțare sporită de creșterea tensiunii muzicale prin revenirea la polifonia sonoră și intensificarea progresivă a ritmului. Totul ajuns la paroxism, de unde *Körössy* întoarce nava spre țarm, impunând din nou bateristului pulsația uniformă, intens swingată. Agitația free se menține prin survolarea rapidă a întregii claviaturi, și după re-expunerea temei, prin coda la fel de cluster-izată. În mod dorit, dar surprinzător de ingenios, ultimul acord este cel concludiv, din melodia lui McHugh.

Originalitatea discului comentat aici, s-a vădit încă din titlul-declarație: *Identification*. lancy *Körössy* dovedise pe parcursul primelor patru piese, cine este. Dar muzicianul de jazz atât de puternic legat de melodia, armoniile și ritmurile folclorului românesc a înțeles atunci, la prima ieșire în lumea jazz-ului vest-european, în pre-ziaua intrării în Statele Unite ale Americii înțesată de pianiști

¹ Dixie – sudul federației americane, la confluența secolelor XIX și XX

performanți ai locului, că atuul său cel mai puternic este noutatea, ineditul zonei etno-culturale ce-i aparține.

Demonstrația cea mai importantă începe în piesa a V-a, firesc, odată cu redarea temei generatoare: *Hora de la Viziru*. La fel de antrenantă ca în piesele comentate (acum, și din cauza melodiei românești de dans, originară din zona Brăilei), menținându-se în stilul *bop*, raportarea improvizației pe claviatură la melodia orientalo-românească este clară încă de la început, într-o secvență melodică scurtă. Körössy rămâne în preferatul său registru mediu unde, de data asta, melodia intens ritmată îl duce cu gândul pe ascultătorul român la sonoritatea țambalului, iar ascultătorului din alte spații etno-culturale îi lasă o impresie puternică de inedit. Urcarea în registrele acut și supra-acut ale pianului înseamnă aceeași înălțare în țările libertății melodico-armonice, cu cluster-e în ritmul neostenit, plin de swing, puternic susținut de improvizația dinamică, accentuată a bateriei. Diferența și adaosul de atractivitate ale acestei creații constă în menținerea pulsului incandescent, constant al celor trei instrumente ritmice – pianul având în plus posibilitatea suprapunerii formulelor melodico-armonice, înșirarea (ingenioasă) a cluster-elor în același ritm de joc, iar bateria expunând amintitele accente dezarticulate. Întoarcerea în registrul mediu este prilejul pentru Körössy de a reveni la tonalitatea inițială, pentru ca re-expunerea temei să apară în mod natural, cu rol concludiv. Ușor ironică, formula melodică expusă în încheiere la pian imită cântul țambalului, clarificând pentru ascultător zona geografic-spirituală de unde vine lancy Körössy.

Nu cred în denumirile pe care unii le dau muzicii, pentru că ei nu știu despre ce vorbesc. «Eu cânt freejazz.» Domnule, lasă jazz-ul la o parte. Câți free? Numește free. La tot ce nu are sens, ei dau o denumire, ca să capete sens. După părerea mea, dacă nu există elementele de bază ale jazzului, restul nu este jazz. Au fost muzicanți care au cântat dixie, swing, jazz clasic pentru că trebuiau să mănânce. Dar, la un momentdat, influențați de alcool, de inteligență insuficientă, influențați de droguri, s-au săturat să cânte aceleași lucruri, au început să-și plimbe degetele pe instrumente. Coltrane a fost unul dintre ei care, însă, a reușit să pună o «îmbrăcămintă» acceptabilă, chiar frumoasă la ceea ce cânta. Momentele de nebunii ale lui Coltrane erau cu totul altceva decât nebuniile altor zeci de muzicanți americani, care nu știau ce făcea el în momentul acela. Dar impresarii au profitat de ocazie, le-au dat droguri, alcool și toate alea, și i-au lăsat să cânte ce voiau. Și s-a pus numele de „freejazz”.

*Aiurea. De unde până unde? Nu era jazz. Ei își cântau tristețea, nemulțumirea, n-aveau bani să mănânce, să cumpere droguri, alcool și alte nenorociri, femeile îi părăseau din cauza vieții pe care o duceau... Când i-am ascultat, n-am apreciat deloc. Coltrane a cântat cu multă simțire și muzicalitate. Și el era foarte nemulțumit, a devenit la un momentdat foarte religios, că nu mai putea să accepte criminalitatea și sărăcia oamenilor de culoare din America. Și nemulțumirea lui s-a văzut în ceea ce cânta, a improvizat **pe moment**¹, și asta s-a numit freejazz. Și înainte era free, dar nu s-a numit așa. Adică, nici unui muzicant nu i s-a interzis să cânte ce voia. Numai că era o temă, un aranjament mai mult sau mai puțin complicat, dar, în orice caz, au existat o temă și variațiuni pe armoniile temei. Dar în „free” nu există la început nici o temă, ai numai variațiuni și îți arăți nemulțumirea, înjuri și prin frazele muzicale. După care au venit alți nebuni care au spus „trebuie să facem ceva ce n-a mai făcut nimeni, să facem zgomote.”²*

În afara legăturii puternice a jazzman-lui Körössy cu tradiția tarafurilor românești, a avut importanță opinia prestigiosului promotor american al jazz-ului, Willis Conover. Cunosând la fața locului realitățile și speranțele muzicienilor de jazz din țările comuniste, admirându-l în mod deosebit pe pianistul român, Conover a explicat, cu ocazia unei anterioare vizite la București (1967) ce se așteaptă în Statele Unite: nu numai un pianist din România sau de oriunde altundeva, imitator perfect al stilurilor reținute de istoria jazz-ului, ci un muzician stăpân pe limbajul original, dar capabil să exprime specificul național propriu.

Înregistrând în anul 1969 discul *Identification*, Körössy a făcut o superbă demonstrație:

a) că stăpânea „dialectele” (stilurile) importante ale limbii jazz-ului american

b) că a înțeles ce înseamnă adevăratul freejazz: obligativitatea existenței temei generatoare, păstrarea

¹ Accentuând (în timpul discuției înregistrate) prin intonație cuvintele „pe moment”, Körössy a subliniat încă odată importanța pe care o acorda spontaneității în cântul jazzistic

² Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancu Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

suportului ritmic de tip swing (explicit sau implicit), libertate controlată, muzicalitate și feeling.

Dar, și în România perioadei 1964–1968 (anul plecării lui Körössy în Germania), jazzul a avut parte de o libertate moderată. Chiar dacă au existat încercări de abordare a acestui stil (din partea sa, a lui Guido Manusardi, și cele la alt nivel de complexitate ale lui Richard Oschanitzky) este puțin probabil că versiunea free foarte îndrăzneată, spectaculoasă a „Horei de la Viziru” ar fi fost posibilă aici. Abia experiențele repetate ale lui Oschanitzky cu „Freetet”-ul său au obișnuit, din 1969, într-o oarecare măsură câțiva instrumentiști-improvizatori de elită (Dan Mândrilă, Ștefan Berindei, Alexandru Imre, Johnny Răducanu, Wolfgang Güttler, Eugen Gondi) cu specificul și exigențele freejazz-ului autentic.

Iancy Körössy în Lumea Nouă

*Muzica americană a fost, este și va rămâne cea mai frumoasă muzică din lume, pentru că toate melodiile pe care le numim standard, fac parte din operete și spectacole de revistă cu cele mai reușite armonizări, cele mai sofisticate. Ele rămân totdeauna moderne.*¹

Datorită recomandării lui Willis Conover, considerat de mulți ani unul dintre experții necontestăți în domeniul jazz-ului, grație legăturilor la nivel înalt pe care acesta le avea în mediile politice americane (în calitate de colaborator permanent al postului de radio Vocea Americii), Iancy Körössy a primit în scurt timp rezidența pe teritoriul Statelor Unite. S-a stabilit la Atlanta (Georgia), unde a avut mediul propice unei existențe dedicate exclusiv muzicii. Acolo s-a întâmplat, în 1972, un eveniment muzical: recitalul pe care a fost invitat să-l susțină la Universitatea din Atlanta.

Programul a fost conceput cu grijă. Variațiunile spontane pe melodia la modă în primii ani ai deceniului 1971 – '80 *Love Story* de Francis Lay, au reprezentat primul gest de captare a bunăvoinței publicului. A fost mai mult. Melodia romanțioasă, pe care ne-o reamintim, i-a inspirat lui Iancy Körössy un torent de idei, exprimate ad libitum cu o delicatețe, cu o forță dramatic-expresivă, cu o strălucire tehnică impresionantă, de factură romantic-chopiniană. Deși recitalurile de la București au atras prețuirea unor critici și muzicologi

¹ Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

de mare probitate, cum a fost, printre alții, Ada Brumaru, sunt convins că înregistrarea aceasta ar schimba din temelii imaginea pe care mulți și-au format-o atunci despre Körössy. La fel ca Eugen Ciceu și Richard Oschanitzky – lancy Körössy avea deschiderea spre toate genurile, și tehnica instrumentală dublă: potrivită deplin cântului jazzistic și cântului academic.

Al doilea moment de captatio benevolentiae a fost improvizația¹ pe melodia pop americană, la fel de cunoscută, *Raindrops*, de Burt Bacharach, trecută, ca într-o partidă de badminton, de la paleta lui Mozart la paleta lui Beethoven. Un stol de idei melodice sprintare, zburătăcite pe claviatură spre a lua respirația ascultătorului.

Momentul următor s-a aflat sub privirea lui Bach. Dincolo de cântul dezinvolt, cu nuanțe potrivite frazelor melodice fidele stilului, în pasajele dinamice se simte timp de o clipă ușoara accelerare a tempo-ului, principiu caracteristic ritmului în jazz (*swing*). Abia după o substanțială improvizație în manieră bachiană este amintită, destul de clar, tema melodică *Feuilles mortes* de Joseph Kosma. Cu excepția „amănuntului” ritmic amintit, creația din acel moment nu are legătură cu jazz-ul, plasându-l pe Körössy în societatea selectă a virtuozilor în stare să inventeze variațiuni pe orice motiv melodic, în orice stil.

De parcă și-ar fi propus o refacere a istoriei muzicii de la Bach și Mozart la modernii jazz-ului american, Körössy s-a oprit în următoarele 6'23" în epoca romantismului. Introducerea meditativă, încheată dintr-o succesiune de acorduri, expunerea melodiei lirice, ornamentată cu ghirlande de figurații ce vădesc, iarăși, tehnica pianistică desăvârșită, oferă climatul variațiunilor de o extrovertită factură romantică. Dacă ar fi fost posibil, Schubert, Schumann, Chopin, Rahmaninov l-ar fi ascultat atunci cu atenție, și poate că nu s-ar fi simțit deranjați de coda răsfântă doar pentru o clipă, în spații free.

Început tot cu o temă lirică, imediat ritmizată asimetric, depărtată de jazz, momentul nr. 5 este o toană, un scherzo redus la esență, o „pînză” traversată de linii energice, aparent haotice, care se feresc să acopere punctul mișcător de lumină – subiectul melodic. O glumă ca o punte ce îndrumă ascultătorul de la retorica romantismului, spre sonoritățile aglutinate, la fel de pletoase, din ultimul act al spectacolului avangardei muzicale (reamintesc, Körössy cânta la Universitatea din Atlanta într-o seară a anului 1972).

Motivul inspirator a fost preacunoscuta melodie de spectacol revuistic și temă pentru improvizatorii de jazz *Tea for Two*, de Vincent

¹ Körössy prefera formula „variațiuni spontane”

Youmans. Nefiind expusă în forma originală, melodia rămâne ușor de recunoscut când „scapă” imediat în „hățișurile” free. De altfel, improvizând astfel, Körössy brodează cu umor pe frânturi din ideea lui Youmans, sporindu-i savoarea prin ritmul de vals. Totul este un dans aparent dezarticulat, fluxul sonor vădește calități plastice, imagistice, amintind de Satie, Șostakovici sau Prokofiev, în stare să ofere idei unui regizor (de spectacole coregrafice, de desene animate, etc).

Ultima raportare la muzica europeană clasică (din recitalul american) este variațiunea pe tema din parte a III-a a *Concertului în re major pentru vioară și orchestră* de Beethoven. Din nou, variațiunile au prea puțină legătură cu jazz-ul, și, din nou, Körössy se avântă în terenul neîngrădit free. Cu măsură, fără să piardă din ochi reperul melodic, în același spirit ludic.

Șapte din cele cincisprezece creații spontane au fost copleșitor de convingătoare în privința opulenței de idei ce stau la discreția improvizatorului în toată istoria muzicii. În cazul nostru, creatorul lancy Körössy a dovedit cu strălucire că poate broda (jazz-istic sau nu) pe orice motiv melodic. Argumentele sunt numeroase, diverse, imbatabile. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Rahmaninov, Bill Evans, etc nu se jenează unul pe celălalt în „scenariul” inventat ad-hoc de pianistul român. Dimpotrivă, se completează și se înțeleg chiar dacă replicile (totdeauna spirituale) sunt rapide, incisive, „rostite” cu suflul la gură, din dorința de a nu fi mai prejos, ori de a spune totul. Încă o calitate a invențiilor de până acum este starea definitivă, rotundă, completă a fiecărui act muzical. Cu toată diversitatea de maniere stilistice, cu toată abundența de idei, cu toată virtuozitatea instrumentală aproape neverosimilă, ascultătorul nu numai că nu se simte copleșit, pierdut în „pădurea de sunete”, el „vede copacii” dar „vede” și ansamblul. Audierea muzicii lui lancy Körössy este, în mod uimitor, o experiență ce atrage, farmecă, rămâne în amintire.

Celelalte opt motive de improvizație au aparținut exclusiv jazz-ului. Poate că, după ce a arătat publicului cultivat al Universității din Atlanta că și-a însușit cultura muzicală clasică și modernă europeană, Körössy a vrut să-l convingă definitiv că stăpânește perfect și limbajul jazz-ului. Variațiuni pe teme standard interbelice (cum este *Ain't Missbehavin'* de Fats Waller), reproducerea virtuoză a stilurilor *boogie-woogie*, *stride*, a manierelor impuse de pianiștii Erroll Garner și Art Tatum (dar într-o mai accentuată și mai spectaculoasă formă ad libitum decât la neuitatul Tatum!), au constituit aproape un alt recital, impresionant din toate punctele de vedere: ale ingeniozității ideilor melodice, pregnanței ritmice și tehnicii instrumentale spectaculoasă.

Un singur aspect, la fel de important, al personalității sale, nu a fost luminat aproape deloc în memorabilul recital de la Atlanta: compoziția. Atunci, Körössy a improvizat pe o singură temă care i-a aparținut: „*Gypsy In My Soul*”. Încă un moment de mare atracție (după cum se observă din aplauze, și în urma impresiei cu care rămâi ascultând înregistrarea). Dar de ce numai o temă proprie? Între atâtea întrebări la care m-am gândit să i le adresez, aceasta a rămas nerostită...

În cei 21 de ani, cât a mai durat perioada americană a vieții sale, lancy Körössy a avut prilejul să cânte cu jazzmen intrați în istorie: Ray Brown, Connie Kay, Lee Konitz, Milt Jackson, Zoot Sims, Percy Heath, Phil Woods. Jazzmen pe care mai toți muzicienii români de gen i-au ascultat pe discuri ori i-au văzut pe ecrane. Înregistrările existente dau imaginea unui sideman și improvizator cu un interplay, cu un simț al echilibrului potrivite conținutului muzical și spiritului fiecărui combo, dar mai puțin reprezentativ pentru știutele calități de improvizator. Iar temele proprii lipsesc aproape cu desăvârșire.

lancy Körössy dincolo de jazz

Se cuvine cercetată o altă latură a evoluției lui lancy Körössy în perioada americană: creația (evident) spontană ca pianist solo. Din când în când, orele de meditație, de probă a ideilor pe claviatură au fost înregistrate, acasă ori în localul unde era angajat, iar ulterior, selecția încredințată tot memoriei magnetice. Este un serial ce se constituie în volume de teme și variațiuni care dezvăluie un alt muzician. Mult mai introvertit, profund meditativ, ce parcă a renunțat la virtuozitatea instrumentală, în favoarea conținutului ideatic și a climatului spiritual-sufletesc. Acum, nu mai ascultăm invențiuni în sens jazz-istic. Este o muzică în mare parte atemporală, dar cu repere geografico-culturale recognoscibile.

Primul set de înregistrări începe cu *The Story I*. Tema melodică „acoperă” un spațiu etnic vast, ce include Balcanii, linia melodică plutind, ca o doină fără sfârșit. Se mai simte mireasma nostalgică a cântului tradițional din Armenia și din Azerbaidjan (care circulă azi datorită pianiștilor Armen Donelian și Aziza Mustafa Zadeh). Curgerea neîntreruptă a improvizației într-o atmosferă extatică amintește de stilul pianistului *Keith Jarrett*, unul dintre modernii pe care Körössy mi-a mărturisit că îl aprecia mult.

Cele *patru preludii* care urmează se înscriu în același stil – ultimul amintind de cântecele tradiționale rămase în colecțiile lui Béla Bartók.

The Story II este împărțită în trei secțiuni, să le numesc așa, 3 D: *Dusk, Down, Dance*. În același balans ritmic subtil, neîntrerupt, variațiunile își păstrează cântul polifonic. Fără a operă comparații și evaluări inoportune în cazul unor mari muzicieni, aici între Keith Jarrett și Iancu Körössi, îmi exprim preferința pentru variațiunile neîntrerupte ale pianistului român pentru că melodica și armoniile ies sensibil mai mult din zonele abstracte, sunt conectate la un spațiu tradițional ce nu-mi poate fi indiferent. Menținându-se în același stil de cânt pianistic, ultimul tablou muzical, *Dance*, se desfășoară, bineînțeles, într-un tempo mai mișcat, balansul ritmic asemănându-se în mod uimitor (fără să deranjeze) cu samba. Și desenul melodic este mai divers, mai colorat (incluzând scări cromatice ascendente), finalizând Suita într-o atmosferă deschisă, luminată.

Purtând titlul generic *Spontaneous Improvisations*, următorul set de creații, înregistrate în Carolina de Nord, îl are ca spirit tutelar, cel puțin în prima din cele șapte mișcări ale seriei *Thoughts and Feelings*, pe Bill Evans. A doua mișcare oferă un mic număr de formule melodico-ritmice repetitive, menținute în registrul mediu, a treia este de un lirism delicat, melodia fiind întreruptă surprinzător de o suită de acorduri la ambele mâini, pe filiația clară Debussy – Bill Evans. Romanticul avangardei jazz-ului american rămâne lângă Körössi mare parte din mișcarea a patra, dar se retrage, lăsându-l în loc pe Oscar Peterson, cu un tușeu delicat. Muzicalitatea dintotdeauna și introvertirea ce i-a marcat de la un timp actul creator-interpretativ, au avut ca rezultat evident în a cincea mișcare a *Gândurilor și sentimentelor* teme melodice, variațiuni de o simplitate și inocență exprimată prin același tușeu diafan. A șasea variațiune întoarce timpul înapoi, în apropierea lui Bach. Succesiunea își păstrează firescul pentru că desenul melodic al acestor mișcări este la fel de clar, de luminos. Cele două scurte „adieri” de jazz (prin melodie și succesiune de acorduri) nu modifică deloc climatul general. Ascultătorul atent surprinde conversația liniștită între Mozart și Bill Evans.

Partea a II-a a ipoteticului album (înregistrările comentate aici nu au fost editate) cuprinzând variațiunile intitulate *Love Confession (from her)*, ... *from Him*, *Movement of Romantic Jazz*, *Love Song 1 și 2* păstrează atmosfera delicată, exprimată prin aceeași finețe a cântului pianistic.

Poate că nu întâmplător, cele două momente care alcătuiesc a V-a serie de meditații pe claviatură poartă titlurile *World*, *I Love You So* și *Music for Jesus*. Ieșită din sfera jazz-ului, muzica lui Iancu Körössi pătrunde într-un univers pur romantic, așa spune exaltat.

Melodia infinită de tip wagnerian, expusă polifonic, segmentată doar de părțile contrastante ca dinamică (unele, meditative, altele, cu imensă încărcătură emoțională), armoniile opulente, ritmul rubato ce nu ascunde, la audiția foarte atentă, pulsul interior, vibrant, care susține întreaga desfășurare muzicală-torent impresionează în cel mai înalt grad. Este o surpriză de proporții să îl descoperi pe lancy Körössy, *stăpânul inelelor* istoriei jazz-ului american (blues, dixie, stride, bop, free), *ofițerul stării civile* care a oficializat legăturile considerate mult timp neserioase între folclor și jazz, între muzica clasică europeană și jazz, aducându-i într-o neașteptată și profundă comuniune pe Wagner, Liszt, Rahmaninov, Scriabin și Bill Evans. Aceste confesiuni de mare vibrație interioară exclud orice element facil, de complimentare a urechii. Nesfârșirea melodiei multiplicată într-un evantai de voci, armoniile deschise spre indefinirile impresioniste, combustia aproape expresionistă, convertirea claviaturii în orchestră cu infinite nuanțe, virtuozitatea tehnică uimitor de naturală, de care aproape că nu-ți mai dai seama – totul este turnat într-o muzică fascinantă.

Întoarcerea în România

lancy Körössy a revenit în România, prima dată în 1993. A participat la festivalurile de jazz organizate la Brașov, București, Iași, a fost invitat să cânte la Uniunea Compozitorilor, în aula Palatului Cantacuzino. Pentru acest ultim capitol al studiului, voi lua ca documente de referință tot înregistrările realizate cu diferite prilejuri.

În seara de 29 octombrie 2001, lancy Körössy revenea la Uniune, în cvartet cu Nicolas Simion (saxofon tenor și sopran), James Singleton (bas acustic) și Peter Perfido (baterie).¹ Locul cu totul special în care a fost organizat recitalul a impus un program alcătuit exclusiv din compoziții românești. Dintre ale sale, Körössy a ales trei. *For Oscar* a fost recunoașterea influenței lui Oscar Peterson asupra stilului de cânt al muzicianului român. Tema definitorie din anii '56-'57, *La horă*, a rămas din nou o demonstrație de comuniune a melosului românesc tradițional cu melodica de tip jazz-istic. Alegând un tempo mai așezat decât în recitalurile anterioare și din anii următori, ca pentru o *horă de bătrâni*, lancy Körössy a luminat din nou pe parcursul improvizației virtuțile expresive ale registrelor grav și mediu,

¹ Recitalul a fost editat pe discul documentar lancy Körössy & Nicolas Simion Group „Sweet Home”, live in concert, Bucharest, october 29, 2001, Aula of Cantacuzino Palais

a respectat sacrosanta lege (pentru el, totdeauna) a contrastului, a simetriei. Doar secțiunea mediană a seriei de variațiuni a avut parte de un tușeu puternic accentuat, secțiunile extreme fiind tratate cu o delicatețe diafană (dacă îmi este acceptat pleonasmul). În final, câteva note preclasic-europene sânt o pată de culoare inspirat lăsată să cadă pe linia melodică de jazz pur.

Stimulat de aranjamentul lui Nicolas Simion pe o temă din *Suita a II-a pentru orchestră* de George Enescu, Körössy a improvizat *free* în tandem cu Simion în două reprize dinamice, turbulente, stabilind un interesant interplay. Am ascultat atunci și refac acum, datorită înregistrării, o experiență muzicală destul de dură în relație cu o partitură enesciană, o experiență pe care pianistul român a avut inspirația, experiența și simțul înăscut al măsurii de a nu o transforma în trădare.

Tot atunci, la Uniunea Compozitorilor, Iancy Körössy a cântat prima dată, împreună cu partenerii de scenă, balada lui Richard Oschanitzky *N-ai vrut să crezi*. Simion, Singleton și Perfido au ascultat în liniște variațiunile lui Körössy, prin care am descoperit necrezute frumuseți melodice și alternative armonice, ascunse în motivul de inspirație.

Maestru și discipol

Ultimul capitol al acestei miraculoase legende muzicale a fost scris de Iancy Körössy împreună cu Ramona Horvath. Încă un muzician tânăr care s-a afirmat datorită lui. La fel cum, în tinerețe, i-a propus lui Theodor Cosma să-l coopteze pe basistul Johnny Crețu Răducanu în formația *Electrecord*, așa cum, peste ani, a lucrat cu eleva de liceu Aura Urziceanu, repetând experiența avută cu toți pianiștii de jazz începători care veneau la el acasă pentru a discuta și pentru a învăța (Cristian Colan, Marius Popp, Radu Maltopol, Mihai Chirilov) – Körössy a educat din punct de vedere muzical, jazzistic o pianistă orientată spre muzica clasică. Originară tot din Cluj, Ramona Horvath a avut inteligența, interesul, răbdarea și puterea de muncă necesare pentru a învăța cât mai mult, ridicându-se în scurt timp la standardele maestrului său. Tehnica instrumentală bine pusă la punct, un dezvoltat simț ritmic, talentul de a improviza au făcut posibilă sudarea unui duo pianistic redutabil. Prima dovadă – înregistrările realizate în anul 2005 la Societatea Română de Radio.

Cultura muzicală clasică a Ramonei Horvath i-a permis lui Iancy Körössy să continue relaționarea creației culte europene cu jazz-ul. Aranjamentele și improvizațiile pe tema părții I din Simfonia nr. 40 de

Mozart, a Badineriei din Suita a II-a de Bach, a părții a III-a din Simfonia a III-a de Brahms pot constitui oricând material de studiu în învățământul muzical superior (cel puțin la clasele de jazz). Impresia constantă de armonie a mariajului conceptului componistic clasic european cu improvizația americană de jazz, bunul gust, ingeniozitatea, rafinamentul și frumusețea creațiilor celor doi pianiști se pot remarca nu numai la audiția înregistrărilor radio din 2005. După un an, în mai 2006, Lancy Körössy și Ramona Horvath au prezentat prima dată aceste piese în prezența publicului la a VIII-a ediție a Festivalului Internațional de Jazz *Richard Oschanitzky*, organizat de TVR Iași. Documentul video păstrează reacția calduroasă a publicului. Nu doar cei de vârstă a treia, care îl cunoșteau pe Körössy din programele radiofonice ale deceniilor trecute l-au aplaudat îndelung, ci majoritatea publicului, formată din tineri.

Pentru a concluziona în privința înregistrărilor radio din 2005, trebuie remarcat că ilustrul pianist român a recunoscut, totuși, influența lui Bill Evans asupra cântului său (pe care, într-una din convorbirile noastre înregistrate, a considerat-o mai puțin evidentă). Dovada o constituie aranjamentul și improvizațiile pe tema *Show Type Tune* de Evans, și *Come Dance With Me*, de Jimmy Van Heusen. Varianta cu două pianе este în spiritul și litera creațiilor lui Evans imprimate solo în studio prin suprapunere, și cu trio-urile sale binecunoscute. La București, Lancy Körössy și Ramona Horvath au fost însoțiți în studioul Societății Române de Radio de basistul Arthur Balogh și bateristul Laurențiu Ștefan.

Rodat prin studiu, înregistrări și participări la festivaluri, la recitaluri organizate în țară și în centre culturale din Austria sau Franța, duo-ul pianistic Körössy – Horvath a fost, în sfârșit, fixat în memoria discului comercial. Se înțelege, precizez totuși că scriu cuvântul „comercial” gândindu-mă la prezența sa în magazine, nu la calitatea substanței muzicale. Intitulat *Dor de acasă*, cd-ul oferă ascultătorului, printre altele, trei piese clasice semnate de Körössy: *Delectare*, *Piața Viziru* (variantă de titlu a *Horei de la Viziru*, imprimată prima oară de autor în Germania anulul 1969), și *La horă*, la care se adaugă trei creații proprii abia acum oferite publicului larg, și cinci compoziții semnate în tandem cu discipolul său.

Omagiu lui George Enescu se constituie într-o suită de tablouri contrastante ca ritm și manieră de improvizație. Tema primei părți este preluată din Rapsodia a II-a, cunoscuta melodie de joc îmbrăcând, spre a-și proba și confirma frumusețea, mai multe veșminte: cel *preclasic*, datorat redării temei în tonalitate minoră, traseului melodic de natură bachiană sau *romantică*, ce păstrează

permanent elemente din tema folclorică originală, manierei jazz-istice. Și acum, cele trei tipuri de invenție melodică sunt combinate cu o naturalețe foarte rar întâlnită.

Mahala este una dintre cele mai originale secvențe ale discului, în primul rând din cauza dispunerii armonice a temei aleasă din folclorul lăutăresc. Interesant apare extinderea ariei geografico-muzicale, prelucrarea luminând întorsături melodice de tip azer, armenesc și balcanic (tradiții pe care ascultătorii interesați din România le-au cunoscut, la intervale mari de timp, prin înregistrările sau recitalurile pianistilor Vagif Mustafa Zadeh, Harry Tavitian, Armen Donelian, Aziza Mustafa Zadeh și saxofonistului rus Anatoli Vapirov, stabilit de mulți ani în Bulgaria).

Paradoxurile lui Iancu Kőrössi

Explicabil, evoluția unui muzician impune parcurgerea etapelor de început, de tatonări, de imitare a unor modele. În cazul lui Iancu Kőrössi, primul paradox s-a impus celor care l-au ascultat înaintea venirii sale la București, imediat după stabilirea în capitală, și, acum, celui ce se încumetă să-i reconstituie aventura muzicală cu ajutorul înregistrărilor. Lăsând la o parte reproducerea perfectă a unor stiluri pianistice importante din istoria jazz-ului, importantă a fost la Iancu Kőrössi încă din anii tinereții *integrarea celor două tipuri de limbaj muzical folcloric – cel jazzistic și cel lăutăresc din România – într-o concepție unitară, cu caracter de pionierat.*

Al doilea paradox se ivește ascultându-i înregistrările europene din anii '50-'60 și cele din perioada americană. Cântul său pianistic dinaintea stabilirii în America de Nord definea *jazz-ul* - cu toate calitățile tipice unei educații și practici de instrumentist de concert clasic. Recitalurile imprimate după 1970 în Atlanta și în Carolina de Nord dezvăluie o manieră de invenție spontană și o tehnică ce te fac să crezi în studiul perseverent al clasicilor și modernilor europeni, întins pe parcursul deceniilor. Aici apare al treilea paradox: Iancu Kőrössi mi-a declarat că studiul său a fost preponderent de autodidact, susținând, în contradicție cu prietenul său, Dan Mizrahi, că *norocul lui a fost că nu a urmat cursurile unui Conservator*. Muzicieni cu studii de specialitate, practicanți ai genurilor clasice europene și ai jazz-ului, cum este compozitorul Sabin Păutza, mare admirator al lui Kőrössi, nu cred în exclusivitatea educației, a studiului său individual autodidact, argumentând că invenția spontană înglobând concepții componistice preclasice, clasice, romantice, post-romantice și

moderne, calitățile tehnic-instrumentale demne de un mare pianist „clasic” nu ar fi fost posibile în absența unor profesori specializați.

Dincolo de aceste subiecte de discuție, importante rămân creațiile scrise sau spontane ale lui Iancu Kőrössi, reținute de înregistrări (multe, încă inedite) care merită să fie cunoscute.

Caracteristicile muzicii lui Iancu Kőrössi

1. consistența substanței muzicale asigurată de *imaginația melodică*; trecerea melodiei prin mai multe stiluri de jazz și de cânt pianistic european; cântul polifonic, înrudit deseori prin lanțuri de acorduri – fapt ce dă naștere celui mai palier al limbajului muzical: generozitatea armonică. Aceasta se raportează direct, odată cu enunțarea temei, la un anumit stil pianistic din istoria jazzului, evocă în mod clar ori discret concepții armonice romantice Liszt, Chopin, Schubert), post-romantice (Rahmaninov, Scriabin), impresioniste (Debussy); *ritmul* este de trei tipuri: foarte puternic, intens swingat în tempo mișcat și mediu, (inclusiv în creațiile free), ad libitum (în special în introduceri și finaluri), total liber în variațiunile din perioada americană;

2. caracterul contrastant prin forța sau finețea tușei pianistice în creații diferite, ori pe parcursul unei singure;

3. îmbinarea organică a limbajului jazz-ului american cu limbajul folclorului muzical românesc (cu predilecție de tradiție lăutărească - abia în ultimul disc publicat în timpul vieții autorului apărând teme de improvizație preluate sau inspirate din repertoriul țărănesc);¹

4. echilibrul compoziției obținut prin concentrarea întregului flux sonor, indiferent de numărul ideilor melodice, prin respectarea schemei temă - improvizație/variație – reluarea temei, sau introducere – temă – improvizație/variație – reluarea temei – formulă melodico-ritmică de sine stătătoare pentru final, simetrie;

5. toate aceste caracteristici conferă discursului pianistic o neîntreruptă atractivitate.

¹ Ex.: Dans din Oaș, piesa nr. 3 de pe cd-ul *Dor de acasă*, Electrecord, EDC 890 DDD